


STANFORD UNIVERSITY LIBRARY
1969



LESSING

ET

LE GOUT FRANÇAIS

EN ALLEMAGNE

PAR

L. CROUSLÉ

Ancien Élève de l'École normale.

PARIS

CHEZ A. DURAND, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

RUE DES GRÈS, 7.

1863

Versailles. — Imprimerie BEAU jeune, rue de l'Orangerie, 36.

A

M. P. DUBOIS

(DE LA LOIRE-INFÉRIEURE)

CONSEILLER HONORAIRE DE L'UNIVERSITÉ

ANCIEN DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE

HOMMAGE

D'UNE VIVE AFFECTION ET D'UNE PROFONDE GRATITUDE.

AVANT-PROPOS.

Le milieu du XVIIIe siècle est une époque critique pour l'influence de l'esprit français en Allemagne. L'éclat merveilleux du règne de Louis XIV avait suscité sur la rive droite du Rhin beaucoup d'imitateurs du grand roi et des écrivains de la France. Les cours se modelaient sur Versailles; les classes supérieures ne goûtaient dans les écrits que la manière française; et les gens de lettres connaissaient trop bien nos chefs-d'œuvre pour ne pas s'en inspirer, même sans le vouloir. Ce goût survécut longtemps au règne qui l'avait fait naître. La cour de France, en perdant de son caractère de grandeur, conserva le privilége de l'élégance; les lettres, moins graves et moins pures, présentaient encore d'assez beaux modèles pour justifier l'imitation. Mais le gouvernement sembla prendre à tâche de déconsidérer le caractère français. Notre autorité littéraire déchut peu à peu avec notre ascendant politique.

Quels pouvaient être les sentiments de l'Allemagne à l'égard de la France au lendemain de la paix d'Aix-la-Chapelle? Les armes françaises avaient remporté des victoires décisives, mais sous un général allemand. La France imposait la paix, mais sa politique était vaincue; la nouvelle maison d'Autriche, qu'on

s'était proposé de ruiner, se trouvait bien établie ; la guerre enfin ne profitait qu'à une puissance allemande de fraîche date, et à un jeune roi, allié infidèle de la France, qu'il avait fait servir à ses desseins, en se jouant d'elle ouvertement. Frédéric parut un héros à l'Allemagne, même avant la guerre de Sept-ans, et la Prusse devint, pour ainsi dire, le miroir de l'orgueil germanique.

Comparé à ce prince énergique et sans scrupules, le gouvernement français, avec son emphase chevaleresque, et la mollesse de ses hommes d'État, ne pouvait paraître que ridicule ; encore quelques années, et il allait tomber dans le mépris. L'Allemagne donc, mais surtout le nord de l'Allemagne, grandissait d'autant que la France s'abaissait dans l'estime générale.

Les cœurs patriotiques, de l'autre côté du Rhin, se disaient que le jour de la race germanique était enfin venu. La gloire militaire passait de son côté, grâce aux solides bataillons de la Prusse. Pourquoi n'aurait-elle pas aspiré à son tour au sceptre des lettres que, depuis le XIII[e] siècle, les Italiens, les Espagnols, les Anglais, les Français, avaient saisi tour à tour avec la prépondérance politique ? N'avait-elle pas déjà fait ses preuves ? L'année même où les parties belligérantes signaient la paix d'Aix-la-Chapelle, voyait paraître les trois premiers chants de la grande épopée moderne de l'Allemagne : le génie allemand faisait son avénement avec Klopstock et la *Messiade*.

Mais un grand obstacle arrêtait le développement

de l'originalité allemande : c'était cette prédilection pour la littérature française, qui régnait encore dans les hautes classes de la société. Le héros même de l'Allemagne dédaignait de parler et de savoir la langue de la nation dont il faisait la gloire. Ami passionné des lettres, il ne les cultivait qu'en français, persuadé que les grâces ne pouvaient devenir allemandes. Ce mépris pour le génie national, cet engouement pour une littérature étrangère étaient-ils justifiés par l'impuissance de l'un, par la perfection de l'autre? C'est ce que tout bon Allemand devait nier.

Dans cette même année 1748, marquée par la paix d'Aix-la-Chapelle et l'apparition du poëme du *Messie*, un pauvre étudiant saxon de 19 ans disait brusquement adieu à l'université de Wittenberg et à la vie universitaire, pour se transporter à Berlin, et commencer la vie militante au centre du mouvement nouveau de l'Allemagne. Le jeune Lessing aurait eu peine, sans doute, à formuler alors ses desseins littéraires, et à tracer d'avance son plan de vie. L'ordre et l'unité de conseil ne sont pas d'ailleurs les traits caractéristiques de cette grande et originale carrière. Mais déjà, dans la variété de ses études, et dans les précoces essais de son adolescence, on pouvait entrevoir ce qu'il entreprendrait un jour, à savoir la critique de la plupart des opinions régnantes, afin d'affranchir son pays du joug des jugements étrangers et de ramener le génie germanique à sa véritable voie.

Lessing a porté la prodigieuse activité de son es-

prit hardi et pénétrant dans trois domaines principaux : dans la théologie, dans l'archéologie et la philologie, enfin dans la poésie et la critique dramatique. De ces trois Lessing (car ce qu'il a fait dans chacun de ces domaines suffirait à l'illustration d'un nom), nous nous attacherons de préférence au dramaturge. Lui-même a toujours préféré ses travaux pour le théâtre à tous les autres ; et peut-être, sans la rigueur des circonstances, se fût-il voué exclusivement aux progrès de la scène. C'était là qu'il croyait pouvoir rendre les plus grands services à son pays et porter les coups les plus décisifs au goût français. Aussi est-ce là que nous le suivrons avec le plus d'intérêt.

Toutefois, comme ses œuvres du genre dramatique ne sauraient être appréciées équitablement hors des circonstances où elles sont nées, qu'il a fait la guerre à l'esprit français sur d'autres terrains aussi, et qu'enfin cette carrière si diverse offre cependant une unité de sentiment qui éclaire tout, nous n'avons pas craint de nous étendre sur la vie de Lessing et sur l'ensemble de ses travaux. Ce sera la première partie de notre étude, où l'on verra naître ses différentes œuvres à leur place, dans leur progrès et dans leur entrecroisement.

Dans la seconde partie, nous discuterons les idées et les ouvrages dont nous aurons exposé la suite dans la première, mais en nous bornant cette fois aux travaux qui se rapportent au théâtre.

PREMIÈRE PARTIE.

VIE ET ŒUVRES DE LESSING.

PREMIÈRE PARTIE.

VIE ET ŒUVRES DE LESSING.

CHAPITRE Ier (1).

Son pays, sa famille, son éducation.

1729-1746.

Une petite province, qui touche à la Bohême et à la Saxe, et qui fut détachée de la première au temps

(1) La vie de Lessing a été racontée par son frère, Charles-Gotthelf. (Berlin, 1793-1795.) Cette biographie est la source principale de toutes celles qui l'ont suivie. Cependant, M. Danzel (*G. E. Lessing, s. Leben, u. s. Werke*, 1850) a mis à profit des documents nouveaux. Son ouvrage, d'une érudition vaste et sûre, ne laisse guère de recherches à faire pour la partie qu'il a traitée : malheureusement ce livre est très-confus. Interrompu par la mort de l'auteur, il a été achevé par M. Guhrauer, avec beaucoup plus d'ordre et de netteté dans le style (1853). Enfin, M. A. Stahr a fait, à l'aide des travaux de ses prédécesseurs, un ouvrage plus sobre, quoique complet, et dont la lecture serait encore plus agréable, si l'historien ne tournait trop souvent au panégyriste : (*G. E. Lessing; s. L. u. s. W.*, Berlin, 1859). Malgré la foi que méritent ces biographes dans les faits, il s'en faut de beaucoup que nous ayons toujours adopté leurs jugements, après l'examen des pièces.

de la guerre de Trente ans, pour être réunie définitivement à la seconde, la Haute-Lusace, a donné le jour à Lessing.

Située entre la patrie de Jean Huss et celle de Luther, elle a ressenti toutes les émotions de ces deux foyers de la réforme. Après avoir vu, pour ainsi dire, le protestantisme se former, elle vit encore éclater, en Saxe et en Bohême, les deux grandes sectes protestantes des piétistes et des frères moraves. Elle en fut comme enveloppée. D'un côté, le piétisme, né vers la fin du XVII[e] siècle à Leipzig, remplissait de ses adeptes l'université de Halle, tandis que son chef, Spener, occupait la charge de prédicateur de cour à Dresde. De l'autre, les *frères bohêmes*, qui reçurent, en changeant de séjour, le nom de *moraves*, prirent enfin leur établissement et leur nom définitif à Herrnhut, dans la Haute-Lusace même, non loin de la patrie de Lessing, et peu d'années avant sa naissance.

L'esprit d'examen en religion éveille le besoin de liberté politique. Dès le XV[e] siècle, six villes de la Haute-Lusace s'étaient liguées pour arracher à leurs suzerains, rois de Bohême et empereurs d'Allemagne, des franchises semblables à celles des villes impériales. L'une d'elles était Camenz, où naquit, le 22 janvier 1729, Gotthold-Éphraïm Lessing.

Sa famille, qui paraît originaire de Saxe, sans être illustre, ne fut pourtant pas étrangère à l'histoire de la liberté religieuse. Un certain Clemens Lessigk, pasteur dans la Saxe électorale, avait signé l'acte d'Union de 1580 ; depuis ce jour, le ministère

sacré fut presque héréditaire dans la famille, avec une vertu rare, lorsqu'elle est accompagnée de zèle, à savoir la tolérance religieuse. L'aïeul de Lessing soutint à Leipzig, en 1670, une thèse latine où il recommandait la tolérance, non-seulement entre les trois communions qui se partageaient officiellement l'Empire, mais encore entre toutes les religions de la terre. Un siècle plus tard, son petit-fils réclama la même liberté pour les déistes. Il faut dire toutefois que ce théologien philosophe n'exerça pas le ministère ecclésiastique. Mais le père de Lessing devint *premier pasteur* dans Camenz, sa ville natale ; et, quoique rigide théologien et pasteur sévère, ne renonça pas aux principes de tolérance qui étaient comme le patrimoine de sa famille.

Avec un certain nombre de pasteurs, Lessing comptait dans ses ancêtres deux ou trois bourgmestres : modeste illustration bourgeoise, dont il se montra toujours satisfait. Il eut, si l'on peut parler ainsi, l'orgueil plébéien ; et, pendant tout le cours de sa vie, au lieu d'humilier en sa personne la bourgeoisie devant les grands, il entreprit de relever la classe moyenne dans la littérature, ne pouvant l'élever dans la société.

L'honorable et pieuse famille à laquelle il appartenait, se trouva mal partagée du côté de la fortune. Lessing fut l'aîné de dix fils, auxquels il faut ajouter deux sœurs. La pauvreté, croissant dans la maison paternelle avec le nombre des enfants, devint un joug qui pesa sur l'écrivain pendant toute sa vie.

Sa mère, femme courageuse et dévouée, mais

d'un esprit borné, et qui ne concevait rien pour elle-même au-dessus du titre de fille et femme de ***premiers pasteurs***, n'avait d'autre ambition pour son fils aîné que d'en faire le successeur de son père et de son époux. Elle lutta donc de toutes ses forces contre la vocation littéraire de son fils, où sa piété voyait d'effroyables dangers. Son père même, avec sa dévotion rigide et son caractère absolu, combattit énergiquement les goûts du jeune homme, quand il le vit se tourner vers le théâtre. Malgré l'opposition que la volonté de Lessing rencontra souvent chez cet excellent père, il a pu s'écrier avec Horace :

Nil me pœniteat sanum patris hujus.

« Quel éloge, dit-il, ne ferais-je pas de lui s'il » n'était mon père ! »

Ce fut un savant théologien, qui pourtant mit l'exercice des vertus chrétiennes au-dessus de la métaphysique religieuse. Il a laissé une histoire très-estimable des églises de la ville de Camenz, et traduit bon nombre d'ouvrages de religion de l'anglais et du français ; entre autres, les écrits de Tillotson. Les écrivains allemands trouvent chez le père du meilleur prosateur de l'Allemagne, les qualités de ce qu'ils appellent un ***styliste;*** c'est-à-dire apparemment, d'un homme qui sait écrire.

Tel fut le premier maître du jeune Lessing. Les livres où l'enfant apprit à lire furent la Bible et le catéchisme. Les nombreux exercices de dévotion d'une pieuse famille protestante, et des cantiques religieux, que l'on chantait en commun, formèrent

le complément de cette première éducation. Il fut ensuite confié à un précepteur particulier. Dès l'âge de huit ans, on l'envoya au collége de la ville.

Là, une singulière rencontre appela déjà son attention sur le théâtre. Le recteur du collége de Camenz était un jeune homme du nom de Heinitz, ardent propagateur du mouvement dramatique, dont Leipzig était alors le centre, et Gottsched le chef. Une sorte d'affiliation, répandue par toute l'Allemagne, s'appliquait à répandre le goût du théâtre, afin de ranimer la littérature allemande par la culture de la poésie dramatique. Le jeune recteur, échauffé d'un zèle intempestif, soutint, dans une leçon publique, cette proposition assez paradoxale, que la scène est l'école de l'éloquence, c'est-à-dire, que nul lieu n'est plus propre que le théâtre à former le prédicateur. Ce fut un grand scandale dans la petite ville de Camenz. Le corps municipal et à sa tête le bourgmestre, parent de Lessing, lancèrent contre le recteur une censure et un avertissement; le premier pasteur, malgré son esprit de charité, crut devoir flétrir en chaire le corrupteur de la jeunesse : Heinitz dut quitter la ville.

Cependant un étudiant de Leipzig, nommé Mylius, parent du jeune Lessing, s'avisa de venger le recteur de sa disgrâce. Ce personnage, qui plus tard exerça une grande influence sur notre écrivain, était un esprit audacieux et mal réglé, prêt à tous les emportements d'esprit et de plume. Il lança, en forme d'adieux au recteur, une satire contre sa ville natale et contre le bourgmestre et le premier pas-

teur (1). Après ce méfait, il eut l'imprudence de venir à Camenz pendant la foire de Pâques : il fut appréhendé au corps et livré au tribunal de l'université de Wittenberg, qui le condamna à faire amende honorable, sans préjudice de la prison et des dépens.

Le jeune Lessing avait alors quatorze ans : le dur châtiment infligé à la verve téméraire de Mylius ne fut pas plus perdu pour lui que la leçon de Heinitz. Mais il avait déjà quitté depuis deux ans le collége de Camenz, pour entrer au *Collége du Prince* (*Fürstenschule*), à Meiszen.

Cette maison a pompeusement célébré, en 1841, l'anniversaire séculaire de l'entrée de Lessing. L'élève dont ce collége devait être si fier plus tard, y fut admis gratuitement par la protection de la noble famille de Carlowitz, qui disposait d'une place dans la maison.

Le *Collége du Prince*, fondé à l'époque de la Réforme par l'électeur Maurice de Saxe, dans l'ancien couvent de Sainte-Afra, et doté sur les biens de monastères supprimés, était destiné à élever des jeunes gens sans fortune et à former des défenseurs du protestantisme. Le père de Lessing y avait envoyé son fils, dans l'espérance d'en faire un ministre de l'Evangile ou un professeur de théologie ; et le jeune écolier ne paraît pas avoir eu d'abord d'autre ambition.

Sous une sévère discipline, les élèves faisaient de

(1) Ap. Danzel, p. 18.

fortes études religieuses et classiques. Après la prière et l'explication de la Bible, le latin tenait la première place dans l'emploi du temps : ce n'étaient pas seulement des études de langue, mais de nombreux exercices de composition en prose et en vers, parfaitement propres à donner au futur écrivain cette mâle simplicité de style, que l'Allemagne admire encore en lui, et dont elle regrette elle-même d'avoir perdu le secret. Après le latin venait le grec, puis le français, admis en Allemagne au rang des langues classiques, à une époque où les universités de France ne l'enseignaient pas encore (1). La langue allemande, traitée comme la nôtre chez nous, ne tenait aucune place dans l'enseignement. Les exercices de style en allemand étaient plutôt tolérés qu'imposés. La géographie et l'histoire, les mathématiques et l'astronomie, et, dans les hautes classes, la logique et l'éthique avaient aussi leurs heures.

Un auteur allemand contemporain prétend que, dans le régime de l'*Afraneum*, une grande place était réservée à l'activité individuelle, et que les leçons étaient surtout destinées à montrer où et comment la nourriture intellectuelle doit être cherchée et prise (2). Telle ne fut pas pourtant l'impression de Lessing, à en juger par ce passage d'une lettre qu'il écrivait quelques années plus tard à son père :

(1) Rollin, *Tr. des Etudes*, l. II, ch. I.
(2) Stahr, p. 20.

« Je sais bien que le moindre des soucis de M. le vice-rec-
» teur est de faire de ses subordonnés des gens raisonnables,
» pourvu qu'il en fasse de zélés *Fürstenchuler;* c'est-à-dire
» des gens qui croient aveuglément à la parole de leurs maî-
» tres, sans regarder s'ils ne sont pas des pédants (1). »

Il disait encore que :

« Dès Meiszen, il avait conçu des études de cette maison
» une opinion que l'expérience avait confirmée depuis : c'est
» qu'on y apprenait une foule de choses qui n'étaient d'au-
» cun usage dans le monde (2). »

Néanmoins le jeune disciple embrassa avec ardeur et même avec avidité ce cercle d'études. Tout lui était bon. Déjà, dans la maison paternelle, il avait montré une sorte de passion pour les livres : là il révéla un goût très-prononcé pour l'étude de l'antiquité prise en elle-même, sans préoccupation de carrière. S'agissait-il de sciences exactes, il traduisait Euclide et entreprenait une histoire des mathématiques chez les anciens. Chaque genre d'études donnait naissance à des projets de travaux qui tous ensemble fermentaient dans son esprit. Il commença un poëme sur *la Pluralité des mondes*, dont il cite lui-même quelques fragments dans une de ses lettres (3). Il confesse que, quand il lut les dialogues de Fontenelle sur le même sujet, il comprit ce qui manquait à son ouvrage; ce n'était autre chose que la poésie. Mais l'humeur satirique et l'a-

(1) L. du 8 fév. 1751.
(2) L. du 2 nov. 1750.
(3) Wittenberg, 1752.

version pour les Francais n'y faisaient pas défaut. Les Français, à l'entendre, « sont un peuple plagiaire, qui se pare du savoir d'autrui, le dérobant au voisin à l'heure où il éclôt; » de même, ajoute-t-il, le peuple grec a dérobé aux Egyptiens ses découvertes astronomiques. Cette comparaison, à notre sens, sauve tout : qu'y a-t-il de plus glorieux que de dérober à la manière des Grecs? Cependant ce reproche reviendra plus d'une fois sous la plume de Lessing; dans l'intérêt de ses compatriotes, il mettra l'honneur d'une invention souvent douteuse au-dessus de celui d'une exécution classique. C'est le contre-pied des doctrines littéraires de Buffon (1).

Les études régulières de la maison ne suffisaient pas à l'activité du jeune écolier. C'était, disait le recteur, « un cheval qui demandait double charge. » Vivre en communion d'esprit avec les savants et avec l'antiquité paraissait aux plus estimés de ses condisciples le tout de l'écolier. Pour lui, il aspirait à se mêler au mouvement du siècle et aux passions de la société.

Un professeur de la maison (celui de mathématiques) vint à son secours et l'initia à la littérature allemande contemporaine. La lecture de Haller lui inspira sans doute le dessein de son poëme astronomique. Mais, entre les contemporains, on lui fit lire surtout Hagedorn et les poëtes de Halle. Hagedorn, écrivain de noble naissance, grand partisan des Français, auxquels il associait quelques Latins et les

(1) *Disc. sur le style.*

plus sages des Anglais, cultivait avec l'épître morale et la fable, la poésie du vin et de l'amour (1). Ces petits poëmes lyriques (*Lieder*) consacrés au plaisir avaient déjà ce tour épigrammatique qu'on retrouve dans ceux de Lessing. Il n'est donc pas étonnant que son jeune émule l'ait appelé quelques années plus tard le plus grand poëte du temps (2).

A ce modèle de peu de gravité pour un futur théologien, il en joignait de plus légers encore. Quelques jeunes gens, ses aînés d'une dizaine d'années, se trouvèrent ensemble à l'université de Halle, de 1730 à 1740 : c'était Gleim, Uz, Götz, etc. (3). Ils lisaient Anacréon en commun et se mirent à l'envi à composer des poésies anacréontiques. Que l'inspiration et la grâce leur aient fait défaut, ce n'est pas la question, puisque le jeune écolier s'en éprit. Ce fut du reste en tout bien, tout honneur; il ne pensait pas plus qu'eux à mal, et goûtait cette poésie candidement licencieuse avec un cœur tout chrétien.

Le même désir de connaître la vie telle qu'elle est, le portait à rechercher, dans ses lectures antiques, les écrivains qui ont analysé ou mis en scène les passions. Ses auteurs de prédilection étaient Théophraste, Plaute et Térence. Il étudiait les hommes dans les livres, en attendant qu'il pût les voir dans le monde. Et déjà, poussé par son humeur mo-

(1) Gervinus. *Gesch. d. deutsch. Dicht.*, 1853, t. IV, p. 36-41.
(2) L. 28 avril 1747.
(3) Gerv., t. IV, p. 82, suiv.

queuse, signalée dès lors par ses maîtres comme son seul défaut, il se croyait capable de peindre les originaux qu'il avait pu observer, c'est-à-dire ses condisciples. Il commença dès le collége une comédie : *le Jeune érudit*, dont il prit les personnages autour de lui. Plus tard il sentit que, pour bien railler le pédantisme, il en faut être exempt; mais, « élevé, » dit-il, au milieu de cette vermine (des pédants), » était-il étonnant qu'il eût tourné contre elle ses » premières armes ? »

A ces derniers traits, qui ne croirait reconnaitre une vocation dramatique déterminée; si en même temps dans l'écolier de quinze ans, on ne voyait déjà cette curiosité universelle, qui est bien plutôt le signe du critique que du poëte ?

Plus de quatre années bien employées s'étaient écoulées depuis l'entrée de ce précoce enfant au *Collége du Prince*, lorsque le silence de la paisible demeure fut soudain troublé par le canon de la bataille de Kesselsdorf (1). Bientôt la ville de Meiszen fut encombrée de blessés et de mourants : ils regorgèrent jusque dans l'enceinte studieuse de l'*Afraneum*. Lessing fut pris d'horreur à la vue de ces débris mutilés. Obligé de descendre dans la ville pour complimenter son protecteur, le lieutenant-colonel de Carlowitz, il vit dans les rues le désordre de la guerre; dans toutes les maisons, les blessés entassés sans air et devenus un objet d'effroi. De retour dans le collége, il lui sembla que les mou-

(1) 15 déc. 1745.

rants empiétaient sur les vivants; le réfectoire était transformé en ambulance; l'infection qui s'exhalait de tant de plaies menaçait de répandre partout la peste (1).

Cette première image de la guerre lui en inspira pour toujours l'horreur, bien qu'il ait aimé à vivre avec ceux qui la faisaient.

Il fut saisi d'un violent désir de se soustraire à cet affreux spectacle. D'après les règlements de la maison, il devait encore suivre les cours pendant quinze mois; mais il croyait n'avoir plus rien à gagner dans le cercle d'études du collége. Cependant il s'agissait de fléchir la volonté de son père, qui, par religion pour la règle, paraissait résolu à le tenir jusqu'au bout dans cette prison pestilentielle. Une lettre habilement écrite triompha de la résistance paternelle. Le congé fut obtenu du consistoire supérieur de Dresde. Le savant de dix-sept ans fit ses adieux au *Collége du Prince* par un discours en latin : « *De mathematica barbarorum* (2). » Enfin, le 30 juin 1746, il quitta pour l'université de Leipzig, cette maison qu'il ne paraît pas avoir beaucoup regrettée, au milieu même des plus rudes épreuves de sa vie.

(1) L. 1er fév. 1746.
(2) Danzel, p. 49.

CHAPITRE II.

L'université.

Les maîtres de Lessing et ses amis.

1746 - 1748.

Après avoir gardé leur fils auprès d'eux pendant deux mois, les parents de Lessing l'envoyèrent, non sans inquiétude, à Leipzig (sept. 1746). Pour former un théologien, Wittenberg eût été préférable : c'était là que, depuis Luther, la théologie protestante avait concentré ses lumières. Mais à Leipzig, par une libéralité du fondateur de l'*Afraneum*, il pouvait jouir d'une pension pour ses études (1). Cette considération dut emporter la balance.

La liberté absolue de la vie d'université n'était pas sans danger pour un étudiant de dix-sept ans, dans une ville comme Leipzig, qui se vantait d'être à la fois l'Athènes et le Paris de l'Allemagne, et que lui-même, dans son expérience précoce, appelle « un monde en petit. » Il paraît d'abord en avoir eu peur.

(1) Danzel, p. 49.

« Pendant les premiers mois, écrit-il à sa pieuse mère, je » vécus plus retiré que je n'avais vécu à Meiszen. Toujours » au milieu des livres, exclusivement occupé de moi-même, » je pensais aussi rarement aux autres hommes, que peut-» être à Dieu (1). »

Cependant, il ne fréquentait guère les cours. L'université de Leipzig comptait alors peu d'hommes remarquables. Deux professeurs seulement, par leur talent et leurs doctrines, frappèrent son imagination : mais ce n'étaient pas des théologiens.

Ernesti (2), s'écartant des routines où se traînait l'étude des textes antiques, avait publié, en 1736, sous le titre pompeux d'*Initia doctrinæ solidioris*, une sorte de manifeste et de plan d'études, où il annonçait une réforme de la philologie, et proclamait que « c'était une entreprise plus grande et plus utile de comprendre les auteurs latins, que d'écrire dans un latin irréprochable. » Il excellait à faire pénétrer ses élèves dans l'esprit de la littérature antique. Il en tirait des principes de goût, des leçons de sagesse, des enseignements de tout genre sur la religion et sur les sociétés de l'antiquité. En un mot, il transformait une étude de langue en étude de pensées. Plus tard (1768), entraîné par le mouvement de la critique contemporaine, à la suite de Winckelmann et de Lessing, il aborda, comme par émulation, le domaine de l'archéologie, dans son *Archæologia litteraria;* mais tandis que les vrais archéo-

(1) L. 20 janv. 1747.
(2) Danzel, p. 64-68.

logues cherchaient dans les textes écrits l'histoire et l'explication des monuments des arts; Ernesti, prenant les lettres pour fin, voulut réduire les études archéologiques à l'éclaircissement des textes.

Le vrai fondateur de l'*Archéologie de l'art* en Allemagne est Jean-Fréd. Christ (1), le maître de Lessing, de Klotz et de Winckelmann. Réunissant tous les avantages qu'exige l'étude des monuments plastiques de l'antiquité : vaste lecture, profonde intelligence des textes, collection d'objets d'art, connaissances recueillies dans des voyages, talent personnel dans le dessin et la gravure, Christ était l'homme né pour poser les principes de cette science nouvelle. A en juger par le programme de ses leçons, qui furent imprimées en 1776, sous le titre de *Dissertations sur la littérature et les œuvres d'art particulièrement dans l'antiquité,* Christ embrassait toutes les parties de l'archéologie : arts du dessin, numismatique, épigraphie, paléographie, etc. Il indiquait tout au moins les sources où devaient puiser ses successeurs, et traçait le cadre de la science.

C'était d'ailleurs, dans la philologie, un esprit aventureux, mais bien armé pour se tirer honorablement des aventures; le vrai père en un mot de cette critique allemande, qui, en secouant une foule de préjugés sur l'authenticité des textes anciens, s'est trop souvent aussi jouée de la vérité la plus manifeste.

(1) Danzel, p. 68-79.

Les bonnes et les mauvaises qualités de ce maître firent impression sur le jeune Lessing, que la nature avait doué aussi d'un esprit subtil et paradoxal, et d'une humeur guerroyante, mais en même temps des plus hautes facultés du critique et de l'érudit. A cette école, il apprit à faire peu de cas des opinions établies, à mettre au-dessus de l'autorité son sens propre, appuyé d'une érudition toute personnelle et d'arguments imprévus ; en un mot, à substituer le libre examen à la foi dans l'étude de l'antiquité. Avec l'indépendante sagacité de Christ, il sut fondre le goût sûr d'Ernesti, et sa fine intelligence des textes anciens. De ce mélange sortirent tant de remarquables écrits sur l'antiquité, qui l'auraient immortalisé parmi les savants, s'il n'avait lui-même affecté une sorte d'aversion pour ce genre de travaux, et recherché de préférence la gloire qui s'acquiert au grand jour de la société générale.

C'était en effet au dehors qu'il regardait, bien plus que dans l'université. Mais par une singulière rencontre, à Leipzig comme à Meiszen, il eut pour introducteur dans le monde contemporain, l'un de ses professeurs, et un professeur de mathématiques. Kästner était un savant et un philosophe, et en même temps un esprit très-lettré, auteur d'épigrammes spirituelles. Il aimait à réunir chez lui les meilleures têtes de l'université, non-seulement parmi les étudiants actuels, mais encore parmi ceux qui déjà s'étaient aventurés dans la carrière des lettres. Lessing fut admis à ces conférences (1). On y discutait, avec

(1) Danzel, p. 80-84.

la philosophie de Wolff, qui régnait alors, et dont Kästner était un libre disciple, toutes les questions de science et de littérature qui pouvaient s'élever dans un cercle d'esprits jeunes, ardents, et chez qui les divers enseignements de l'université remuaient tout un monde d'idées. Sous la présidence du bienveillant et jovial professeur, la discussion jouissait de toutes les franchises que pouvait réclamer un caractère aussi ennemi de la contrainte dans la forme que dans le fond. C'était le champ qui convenait au jeune Lessing pour se donner carrière. Là, il put développer les qualités d'un esprit né pour la controverse et l'improvisation, dont les pensées jaillissaient au choc des opinions fausses, et qui, sans avoir lui-même de doctrines fixes, réglait sa position sur celle que prenait son adversaire. Le feu de sa parole, l'énergique familiarité de son expression, l'originalité souvent paradoxale de ses idées, présentaient un contraste frappant avec les conventions d'opinions et de style qui obtenaient force de loi entre les savants allemands. Il se faisait déjà une place à part dans cette société académique, comme il devait se la faire de jour en jour dans les lettres. En même temps il prenait confiance dans ses forces d'écrivain, par les encouragements que recevaient ses essais d'écolier, apportés de Meiszen.

Le moment lui paraissait venu de s'adresser au grand public, et de sortir du demi-jour des réunions savantes. Il avait été introduit près de Kästner par son compatriote Mylius, qui prenait part aux recherches du professeur dans les sciences physiques et

naturelles. Le même personnage lui ouvrit les voies de la publicité dans les recueils périodiques dont il était le rédacteur. Lessing lui a largement payé cette dette plus tard, en publiant, après la mort de Mylius, les œuvres de l'ami qui avait publié ses essais de jeunesse, et en prenant hautement sous sa protection une mémoire décriée, non sans juste cause (1).

Mylius était arrivé à Leipzig sans ressources, avec une passion sincère pour la science, et une extrême facilité à écrire en vers et en prose. Son dénûment et son désordre plus grand encore, l'obligèrent à tirer parti de cette facilité, qui lui devint funeste. Il mit d'abord sa plume au service du régent de la poésie allemande, du vain et pédant Gottsched, doyen de la faculté de philosophie. Celui-ci l'employa à des usages dont Mylius rougit plus tard (2). A ce prix, il lui fit place dans les publications périodiques dont il disposait, et qui, donnant le mot d'ordre dans toutes les sociétés littéraires qui juraient par Gottsched, assuraient à l'initié un nombreux public.

Mylius crut enfin pouvoir entreprendre de son chef des publications du même genre, qu'il alimenterait seul par la fécondité de sa plume, et qui le nourriraient. Ainsi, l'un des premiers en Allemagne, il transforma en profession la dignité de l'homme de lettres. Exemple remarquable, puisque aujourd'hui encore, Lessing paraît avoir besoin d'apologistes, pour l'avoir suivi (3). Mais celui-ci érigea en une

(1) *Vorrede z. d. verm. Schrift. d. H. Mylius.*
(2) V. Lessing, *l. cit.*
(3) Danzel, p. 87-97.

sorte de magistrature ce dont Mylius avait fait un métier. Il fut pendant la plus grande partie de sa vie simplement journaliste ; mais nul ne peut dire que jamais la pauvreté lui ait arraché une ligne qui fût, non pas une trahison envers sa conscience, mais une simple complaisance contre la vérité.

Ses premiers essais, insérés dans les recueils de Mylius, n'ont rien de grave. Hors une comédie, *Damon*, ou *la Véritable amitié*, ce sont en général de petites pièces de poésie, qu'il a réunies et publiées en 1751, sous le titre de *Bagatelles*.

La majeure partie se compose de *chansons* dont le sujet ordinaire est la louange du vin et de l'amour. Quelques-unes dataient déjà de Meiszen. Quoique le genre fût éminemment français, Lessing avait bien plutôt suivi ses modèles allemands, Hagedorn et les poëtes de Halle. Son style n'est ni varié ni léger, mais sec et tendu : tout est sacrifié au trait final. Car le plaisir, chez lui, est ironique et épigrammatique. Anacréon sert souvent de texte au jeune poëte : il l'arrange, il le corrige. Mais qu'est devenue la grâce voluptueuse et la brûlante passion? L'auteur a bien raison d'écrire à son père, en parlant de ces essais :

« Je ne crois pas que le plus rigide moraliste puisse m'en » faire un crime..... En réalité, la cause de leur existence » n'est autre que mon désir de m'exercer dans tous les genres » de la poésie. »

Ces maigres épigrammes suffirent pourtant pour faire prendre rang à leur auteur parmi les poëtes anacréontiques du temps, Gleim, Uz, Lange, Götz,



et autres honnêtes gens, qui s'étaient donné la tâche d'égayer l'Allemagne malgré elle, et de la distraire des extases mystiques de Klopstock et de ses amis, qu'ils appelaient les poëtes *séraphiques*. Malgré leurs bonnes intentions et leur innocence, on ne les prenait pas toujours en bonne part : la dévotion protestante du nord de l'Allemagne était alors plus rigide que le catholicisme français : les *Bergeries* de Gleim furent brûlées publiquement à Hambourg, vers 1740 (1). C'était donc braver tout au moins l'opinion, que de s'annoncer comme poëte anacréontique ; et Lessing entrait dans la carrière des lettres par la voie du scandale.

Il paraissait encore plus téméraire de s'y avancer sous le patronage de Mylius, et de se laisser passer pour le second d'un homme qui avait acquis le surnom de *Freigeist*, non moins odieux alors en Allemagne que celui de *libertin* en France, ou de *free thinker* en Angleterre. Mylius le devait à une feuille périodique qu'il avait fondée en 1745, sous ce titre, le *Libre penseur*. Laissons ici parler Lessing, son apologiste :

« Quant à la rédaction du *Libre Penseur*, la censure la plus » vétilleuse et la plus acharnée n'y trouvera pas le moindre » trait qui puisse nuire à la morale chrétienne et à la reli- » gion. Néamoins, il devint préjudiciable à la réputation de » Mylius de l'avoir rédigé. Depuis ce temps, il reçut pour » surnom le titre de son livre. »

Lessing écrivait ceci en 1754, après avoir vu l'in-

(1) Gerv., t. IV, p. 184.

crédulité sur le trône de Prusse, occupé par Frédéric II; dans l'Académie, où le roi faisait lire par son secrétaire d'Arget son Éloge du matérialiste la Mettrie (1); enfin dans les discours de la noblesse, qui n'avait garde de penser autrement que le roi. Dans une telle société, les plus grandes hardiesses de Mylius pouvaient paraître timides; néanmoins, il fallait beaucoup d'indulgence pour le trouver irréprochable dans la foi, quand il mettait en doute la révélation immédiate des Évangiles, et voulait que la composition des Écritures saintes eût été réglée par la Providence dès le commencement, dans l'ordre des événements naturels, comme la composition d'un livre profane (2).

Mais la religion, à l'époque où Lessing écrit ce jugement, n'est déjà plus pour lui l'orthodoxie, mais simplement la pratique des vertus évangéliques, parmi lesquelles il ne compte pas la foi au sens étroit. Il est plus que probable qu'il avait déjà fait cette distinction au temps de son intime liaison avec Mylius, à Leipzig.

Il mettait donc l'exercice des vertus chrétiennes au-dessus de la stricte orthodoxie, et quant aux vertus, il les ramenait toutes à la charité. De là, une grande indulgence pour les autres et pour lui-même. Rien ne lui paraissait plus opposé au véritable esprit du christianisme que le rigorisme. Il rompit donc

(1) Phil. Damiron, *Mém. sur la Phil. du* XVIIIe s., t. I, p. 12.
(2) Mylius, ap. Danzel, p. 93-94.

avec les principes austères de son éducation, et voulut vivre de la vie du monde.

Mais quand il se hasarda dans la société de ses semblables, il fut, dit-il, honteux de la comparaison qu'il fit de lui aux autres.

« Une timidité villageoise, un extérieur sauvage et inculte, » une ignorance absolue des usages et des manières, des gri- » maces maussades où chacun croyait lire le mépris de soi, » voilà, dit-il, quel me parut être mon partage (1). »

Il résolut d'effacer à tout prix ce désavantage : il apprit la danse, l'escrime, la voltige ; il y réussit au delà de son espérance. Quel usage fit-il de ces grâces nouvellement acquises? Selon l'apparence, elles lui servirent de passeport dans la société des comédiens, où il fut introduit par son fidèle guide Mylius. Celui-ci, comme auteur dramatique représenté, avait ses entrées dans les coulisses, il y conduisit Lessing. Et voici que le fils du respectable premier pasteur se lia d'amitié avec des acteurs ; que dis-je? s'éprit d'une actrice, et même songea, puisqu'il faut l'avouer, à suivre l'exemple de tant d'étudiants pauvres, qui se faisaient comédiens (2).

(1) L. 20 j. 1747.

(2) Danzel, p. 112-115. Cf. Goethe, *Wilh. Meist.*, l. 5, ch. IV, (trad. de Mme de Carlowitz). « La naissance m'a placé dans une » sphère où le perfectionnement de l'individu paraît impossible, et » cependant j'y aspire toujours. Depuis que je t'ai quitté, j'ai dé- » veloppé mon corps par la danse, l'escrime, l'équitation et autres » exercices semblables; mes allures n'ont plus rien de gauche ni » d'embarrassé, et je me présente assez bien... Je dois te l'avouer

Il fit des études sur l'art dramatique, et ces études le conduisirent, non à monter lui-même sur la scène, mais à comprendre l'intime liaison de la poésie dramatique et de l'art du comédien, à les associer toujours dans sa pensée, et à se persuader que l'un ne pouvait faire de progrès que par la réforme de l'autre. Ainsi, dès le début, les circonstances lui indiquèrent la voie qu'il a suivie dans toute sa carrière dramatique.

En même temps qu'il apprenait l'art du comédien, où il devint maître de bonne heure, il gagnait ses éperons comme auteur dramatique. C'était peu d'avoir inséré dans un des journaux de Mylius une comédie en un acte, qui ne fut pas jouée : il fallait obtenir les honneurs de la représentation. La troupe qui occupait alors le théâtre de Leipzig, était celle de la fameuse Neuber. Cette femme, en qui Lessing trouvait des traits de caractère viril, avait, soit par sa propre inspiration, soit par les conseils de Gottsched, tiré la scène allemande d'un état de véritable barbarie : elle est la vraie fondatrice du théâtre en Allemagne. Un jour, la Neuber reçut communication d'une comédie écrite, disait-on, par un étudiant de dix-huit ans. A peine l'eut-elle lue, qu'elle pro-

» enfin, je me sens chaque jour plus disposé à paraître en public,
» à plaire et à impressionner dans ce cercle illimité. Ajoute à cette
» disposition mon penchant pour la poésie et la littérature en gé-
» néral, etc..., et tu comprendras que le théâtre est l'unique élé-
» ment où je pourrais me mouvoir au gré de mes désirs. Sur les
» planches, le roturier qui sent sa valeur individuelle paraît avec
» autant d'éclat que le noble dans sa sphère, etc... »

clama l'auteur un « génie dramatique, un soleil du théâtre national naissant. » Et sans retard, au mois de janvier 1748, sa troupe représenta, au milieu des applaudissements, le *Jeune érudit*, de Gotthold-Ephraïm Lessing.

Qu'était-ce donc que ce chef-d'œuvre qui révélait un génie nouveau? En lui-même, un ouvrage bien imparfait; en comparaison du répertoire actuel, une révolution. Ce n'était ni une traduction, ni une imitation, ni une pièce retouchée; mais bien une œuvre allemande originale, tirée de la vie allemande, composée pour un public allemand. Qu'importe la faiblesse réelle de l'œuvre, si pour trouver mieux, il fallait avoir recours aux scènes étrangères?

La pièce devait le jour à une gageure. Lessing, un certain soir, qualifia de pauvre et de maigre une comédie soi-disant originale de l'école de Gottsched, qui avait bien réussi : mis au défi de faire mieux, il retoucha sa comédie d'écolier; le succès justifia son assurance. Mais l'un des grands mérites de Lessing est de ne jamais s'être fait illusion sur lui-même, plus que sur les autres : la représentation de son ouvrage lui révéla sa propre faiblesse, autant que celle de ses rivaux. Il songeait donc, dit-il, nuit et jour, comment il pourrait faire preuve de force dans un genre où, croyait-il, aucun Allemand encore ne s'était très-fort signalé (1); quand il fut soudain rappelé à Camenz par une lettre de son père.

Aux yeux de la pieuse famille, l'enfant prodigue

(1) L. 20 janv. 1747.

avait comblé la mesure. Envoyé à Leipzig pour devenir théologien, il s'était fait auteur anacréontique et comique, presque comédien. Il avait pour amis des auteurs et un esprit fort. Il s'était endetté ; il perdait son temps, son honneur et son âme ; il fallait le sauver à tout prix. Son père le menaçait de la suppression de la pension que lui accordait la ville de Camenz pour étudier la théologie à Leipzig. Le fils, furieux du rappel, ne tint aucun compte des menaces. On eut recours à un pieux mensonge, on lui dit que sa mère était mortellement malade, et voulait le voir avant de mourir. Il accourut à pied, malgré la rigueur de la saison, et arriva demi-gelé dans la maison paternelle. On peut lire, dans le récit de son jeune frère et de son biographe, Ch. Lessing, tout le piquant détail de cette aventure. La réconciliation faite, on le somma de choisir une carrière; à cette seule condition, il pourrait retourner à l'université. Il ne se sentait pas de vocation pour la théologie, il proposa la médecine. Au fond, l'esprit déjà complétement émancipé du jeune Lessing, se souciait fort peu de telle ou telle faculté de l'université ; c'était vers le suffrage du public libre que se tournait toute son ambition. De retour à Leipzig, au bout de quelques mois, il prit, pour satisfaire ses parents, le titre d'étudiant en médecine, qu'il a porté plusieurs années ; mais il se remit aussitôt à vivre selon son goût.

Il était toujours au théâtre : le matin aux répétitions, le soir aux représentations. Il poussait le zèle pour ses amis les comédiens jusqu'à les couvrir de

son crédit. Mal lui en prit, car une partie de la troupe de la Neuber ayant été engagée à Vienne, où l'on voulait imiter les réformes de Leipzig, lui laissa ses créanciers en héritage. Lessing poursuivi, et hors d'état de payer, s'enfuit, comptant rejoindre à Berlin son fidèle Mylius, qui s'y était fait des amis parmi les savants. Malheureusement, la maladie l'arrêta en route, à Wittenberg. A bout de ressources, il se fit inscrire comme étudiant à l'université de cette ville (août 1748), avec le consentement de sa famille. Mais ses créanciers de Leipzig l'y relancèrent. Il n'espérait plus de salut qu'à Berlin : là, pensait-il, il trouverait moyen de vivre de sa plume, et de consacrer sa pension à l'extinction de ses dettes. Il renonça donc aux universités, et sans avertir ses parents, il quitta Wittenberg (nov. 1748) pour se rendre à Berlin.

CHAPITRE III.

Essais littéraires de tout genre.

1748 - 1752.

§ 1er. — Lessing a Berlin. — *Voltaire. — Essais dramatiques. — Débuts dans la critique. — Gottsched et les Suisses. — Klopstock.*

I

Lessing commençait son odyssée. Errant désormais de ville en ville, il devait chercher jusqu'à la fin de ses jours la résidence qui lui convenait. L'Allemagne n'a jamais eu de véritable centre : nul séjour ne put donc retenir un homme qui aspirait à embrasser tout le mouvement de la vie allemande. Il se transporta successivement aux lieux qu'il croyait les plus favorables pour ses desseins du moment, et les quitta quand il vit ses espérances déçues.

Jamais rien ne l'attacha au sol, ni l'habitude, ni l'amitié. Lui seul put savoir s'il lui en coûtait de rompre des liens déjà formés ; mais ses départs imprévus, ou plutôt ses évasions soudaines, ne per-

mettaient jamais à personne de combattre ses projets. Dans la ville même où il habitait, ses amis connaissaient rarement sa retraite. Il aimait cependant leur société; mais il les rencontrait en quelque lieu banal de réunion, et cachait l'humble refuge où s'abritait son travail. Ainsi, même dans la vie intime, il fut jaloux de son indépendance; aussi subit-il plus que personne, malgré la forte trempe de son caractère et de son talent, tous les désavantages de l'isolement.

Arrivé à Berlin, il éprouva d'abord les déceptions qui attendent tout jeune homme pauvre et inconnu dans une grande ville. Il avait trop compté sur Mylius et sur ses relations avec des savants de la capitale de la Prusse. D'ailleurs, où se présenter avec la livrée de la pauvreté? Il réclamait de sa mère un habillement neuf, qu'on lui avait promis depuis un an. Ses parents, de leur côté, effrayés de le voir retombé sous le patronage de Mylius, et perdu dans la capitale de l'irréligion, le pressaient de retourner à la maison paternelle, ou à l'université. Un jour, fatigué sans doute de ses mécomptes, il se déclara près de quitter Berlin, mais ce ne serait pas, disait-il, pour la maison ni pour les universités : il irait à Vienne, à Hanovre ou à Hambourg. Pourquoi dans l'une de ces trois villes? On le devine aisément, il songeait à demander au théâtre les moyens d'existence qu'il ne trouvait pas ailleurs.

On le voit en correspondance avec le baron Seiller, directeur général des théâtres d'Autriche, et il se pare aux yeux de son père de cette connaissance,

qui, dit-il, pourra lui servir encore assez longtemps. Il traitait sans doute, avec ce noble correspondant, de quelque engagement envers le théâtre de Vienne, pour alimenter le répertoire de pièces nouvelles, soit originales, soit traduites et retouchées (1). Les directions théâtrales cherchaient alors, dans leur indigence, à s'assurer des approvisionnements de ce genre. C'est ce qu'on lui demanda plus tard à Hambourg.

Quoi qu'il en soit, il ne partit pas. Mylius lui trouva quelques modiques ressources, et son infatigable plume fournit au reste de ses besoins, qui étaient ceux d'un sage du Portique. Il eut même une bonne fortune pour un érudit. Un certain Rüdiger, propriétaire du *Journal de Berlin*, dont Lessing devint bientôt rédacteur, possédait une riche bibliothèque : chargé de la mettre en ordre, Lessing y gagna peu d'argent, il est vrai, mais une grande science des livres. Il l'augmenta peu d'années après en fouillant la bibliothèque de l'université de Wittenberg, qu'un de ses amis lui ouvrit. Pas un livre, dit-il, n'y demeura, qui n'eût passé par ses mains. Les livres le tentèrent toujours : il eut pour ami constant un libraire, Nicolaï ; dans ses éclairs de fortune, il achetait des livres, comme à Breslau, où il se forma une magnifique bibliothèque. A Hambourg, il entreprit le commerce de la librairie, qui le ruina, et devait le ruiner; enfin ce fut dans une bibliothèque princière que se fixa sa vie vagabonde, et c'est là qu'il

(1) Devrient, t. II, c. VI.

mourut. Cependant il a toujours affecté de l'éloignement pour la vie enfermée d'un bibliothécaire, mais c'est ainsi que les hommes méconnaissent souvent leur maîtresse passion, et nient leur vocation vraie. Nul d'ailleurs n'a renfermé en lui-même des aptitudes plus contradictoires.

Lessing, né critique, voulut être poëte, et le devint. Comme il avait trop d'esprit pour prendre simplement ses modèles dans les livres, et n'imiter que des imitations, il aspirait à se lancer dans le tourbillon du monde En quelque lieu qu'il pût être entraîné, il verrait toujours, pensait-il, quelque chose d'original. A défaut d'aventures, il comptait au moins observer des caractères. Berlin, comme toute grande ville, n'en manquait pas.

Elle offrait d'ailleurs à cette époque un spectacle blessant pour un jeune homme destiné à devenir le champion de l'indépendance littéraire de son pays. La capitale de la Prusse était en proie à l'esprit étranger. Un Français, Maupertuis, présidait l'académie de Berlin ; un Français, Helvétius, dirigeait les douanes de la Prusse (1) ; d'Arget, un autre Français, était le secrétaire du roi ; un autre encore, de la Mettrie, lui servait de lecteur, de médecin et de bouffon. Frédéric n'avait d'oreilles que pour la langue française ; il avait adopté les opinions des philosophes français : fils du plus dévot des rois

(1) Pfister, *Hist. d'All.*, l. III, c. v. Ceci est contesté dans l'*Hist. de Frédéric II*, par M. Paganel (1847, t. II, p. 24). Mais ce qui est certain, c'est que *la régie* était remplie d'agents français.

protestants, il offrait dans ses États, dans son palais, à sa table, un refuge à l'irréligion.

Le jeune Lessing prenait ses notes sur cette étrange société, sans indignation, mais avec un sang-froid qui n'est pas de la sympathie.

« De la Mettrie, dont je vous ai déjà parlé quelquefois, » écrit-il à son père (1), est ici médecin personnel du roi. Son » écrit de l'*Homme-machine* a fait beaucoup d'esclandre. J'ai » lu de lui un écrit qui a pour titre : *Antisénèque ou le souverain bien*, et qui n'a été tiré qu'à douze exemplaires. Vous » pouvez vous faire une idée des horreurs qu'il renferme, par » ce fait, que le roi lui-même en a jeté dix exemplaires au » feu. »

Une singulière faveur de la fortune mit un moment le futur adversaire de la littérature française en commerce assidu avec le chef des philosophes et des poëtes français. Malheureusement, les relations n'eurent rien de littéraire, ni d'amical. Voltaire était alors engagé dans son fameux procès avec le juif Abraham Hirsch (1750) (2). L'affaire était des plus embrouillées et des plus graves ; l'honneur de Voltaire était compromis, aussi rédigeait-il lui-même des mémoires pour ses juges, et il avait besoin d'une plume habile pour les traduire en allemand. Son

(1) Le 2 novembre 1750.

(2) Je n'ai pu me procurer le compte-rendu original du procès, qui se trouve dans Klein (*Annalen der Gesetzgebung*, t. V, p. 215-257). Le frère de Lessing, qui renvoie à cette source, dit que d'après Klein, Voltaire et Hirsch paraissaient avoir aussi peu raison l'un que l'autre. M. Stahr expose l'affaire assez au long, mais en mettant presque tous les torts sur le compte de Voltaire. Il paraît y avoir beaucoup de partialité dans ses jugements.

secrétaire, Richier de Louvain, connaissait Lessing : il le lui présenta. Le jeune étudiant en médecine (c'était encore son titre officiel), fut installé dans l'appartement du chambellan du roi, admis à sa table, et chargé de traduire ses mémoires. Lessing ne parle nulle part des entretiens qu'il put avoir avec ce merveilleux esprit. Tout ce que nous savons de leurs relations personnelles a pour unique source les discours de Richier, recueillis par le frère de Lessing (1). Il est probable que l'ami du grand roi donna peu d'attention au pauvre étudiant, dont il s'était fait un secrétaire provisoire.

Pour Lessing, il affecte de n'avoir retiré de ce commerce personnel avec le grand écrivain, qu'un mépris très-prononcé pour son caractère. Il paraît que dans ce temps-là le public de Berlin riait de Voltaire et de son procès. Le roi n'épargnait pas son ami, si bien qu'on lui attribua une méchante pièce de théâtre, *Tantale en procès*, qui était la satire de Voltaire. Lessing voulut prendre part à cette curée que les beaux esprits allemands faisaient du favori étranger. Le procès ayant été terminé par une sorte de transaction aux dépens du juif, sans que la loyauté de son adversaire fût mise hors de doute (21 fév. 1751), notre jeune poëte lança aussi son épigramme,

(1) *G. E. Lessings Leben*; p. 116. — « Voltaire l'invitait tous » les jours à sa table, parlait de littérature et de science, mais tou- » jours d'un ton si réservé et si grave, que ses convives avaient peu » d'occasions de montrer leur esprit. Voltaire ne se mettait à son » aise qu'avec les grands. »

que nous ne croyons pas gâter en la traduisant, malgré les apparences.

« Voulez-vous comprendre pourquoi la malice du juif n'a » pas eu de succès? Ecoutez cette réponse : M. de V*** était » un plus grand roué que lui. »

Ces sentiments peu bienveillants furent encore envenimés par une offense que Lessing s'attira peu de temps après par sa négligence. Voltaire, libre de son procès, venait d'achever à Potsdam le *Siècle de Louis XIV* (déc. 1751). Avant la publication de l'ouvrage, vingt-quatre exemplaires devaient être distribués à la maison du roi. Lessing en surprit un dans les mains du secrétaire de l'auteur, voulut voir ce que c'était, et à force d'importunités, obtint de l'emporter pour deux ou trois jours, sous la promesse solennelle de garder le plus profond secret. Ce fut le secret de la fable. Voltaire apprit un des premiers que son livre circulait. Qu'on juge de sa colère! il fit venir Richier, et tout d'abord réclama l'exemplaire. Celui-ci court chez Lessing : par malheur, il avait brusquement quitté Berlin pour Wittenberg avec le volume dans ses malles. Voltaire, emporté par sa fougue ordinaire, crut à un larcin : il avait été si souvent victime de fraudes dans la publication de ses ouvrages, qu'il accusa Richier et son ami de lui avoir dérobé un exemplaire pour faire imprimer le livre ou pour le traduire au détriment de l'auteur et de son libraire. Dans le feu de sa colère, il obligea Richier d'écrire sous sa dictée une lettre fort injurieuse pour Lessing, puis il le chassa. La réponse

tardant, il écrivit de sa propre main une seconde lettre (1) très-menaçante sous un air doucereux, et bien faite pour enflammer un jeune homme irascible, qui ne veut pas plus être pris pour un sot que pour un voleur. A la première lettre, Lessing avait répondu en français, comptant bien que sous le nom de Richier, son vrai correspondant était Voltaire. Il avait essayé de railler et de badiner en face du maître de la plaisanterie, et par excès de présomption, il l'avait voulu faire en français (2). Peut-être s'aperçut-il que la partie n'était pas égale : la seconde lettre l'ayant fait sortir des gonds, il prépara une réponse, que, disait-il, « M. de Voltaire n'aurait pas envie d'afficher à sa fenêtre, » mais il dut l'écrire en latin. On ne sait pas s'il s'en est tenu à la menace. Quoi qu'il en soit, il n'a jamais oublié ce différend, et sa haine personnelle pour l'homme perce dans tous ses jugements sur l'auteur.

Cette affaire fit beaucoup de bruit à Berlin, à cause du nom de Voltaire. Mylius écrivait à Lessing : « Vous êtes plus connu depuis votre départ » que vous ne l'étiez quand vous viviez ici. » Et pourtant il n'avait pas cessé, durant les trois années de son séjour à Berlin, de travailler pour le public.

(1) Les pièces de cette correspondance sont rapportées par Ch. Lessing (p. 119-138). Tout le récit de cette affaire a été littéralement transcrit par les biographes postérieurs.

(2) Il avait même emprunté un bon mot à Voltaire lui-même, sans le dire.

II.

Depuis son premier succès au théâtre, il ne perdit jamais de vue la scène. Moins préoccupé, à ce qu'il semble, de sa propre gloire que de l'intérêt de la littérature allemande, il s'était attaché au genre dramatique, parce qu'il le voyait languir. Rien, selon lui, n'est plus propre à caractériser le génie d'une nation que sa poésie dramatique. Or, qui aurait voulu juger le génie allemand par le théâtre, n'y aurait trouvé qu'une facilité toute particulière à prendre le bon partout où il le trouvait. « Nous n'a» vons, dit-il, que peu de pièces qui nous appartien» nent en propre, et encore y retrouve-t-on presque » toujours l'élément étranger. » Il aspirait donc à doter l'Allemagne d'un théâtre original; mais il fallait commencer par imiter et emprunter, comme avaient fait successivement toutes les nations qui possédèrent jamais une littérature dramatique, à l'exception des Grecs, modèles de tous leurs successeurs.

Déjà, pendant qu'il était étudiant à Leipzig, Lessing avait traduit avec Weisze des pièces françaises, telles que l'*Annibal* de Marivaux, le *Joueur* de Régnard et d'autres encore. En même temps, animés d'une noble rivalité, les deux amis s'essayaient à composer des pièces originales : ils faisaient concurremment des plans sur les mêmes sujets : Lessing refaisait ceux de Weisze et exerçait déjà sur lui l'autorité d'un maître. A Berlin, il traduisit d'abord le *Catilina* de Crébillon, et commença une

traduction d'une comédie de Calderon : *la Vie est un songe*. Bientôt il ne lui suffit plus de donner des traductions isolées ; il voulut puiser à pleines mains dans le trésor des répertoires étrangers et le révéler à l'ardeur d'emprunt de ses compatriotes.

De concert avec Mylius, il fonda un recueil périodique (1) destiné à faire connaître, au moyen d'analyses et de traductions partielles, les chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. Le *Théâtre des Grecs* du P. Brumoy en avait inspiré l'idée ; mais l'esprit compréhensif du jeune érudit allemand aspirait d'abord à l'universalité. Dans la préface du recueil, les auteurs s'engageaient à mettre à contribution les anciens et les modernes, Grecs, Latins, Italiens, Espagnols, Anglais, Hollandais. Quant aux Français, au dire des réformateurs, la faveur dont ils jouissaient n'était déjà que trop grande. La multitude des traductions de pièces françaises qu'on avait données au public, avait introduit dans le théâtre allemand une uniformité qu'on aurait dû éviter à tout prix. Néanmoins, on ne put se passer de puiser encore à cette source que l'on décriait ; mais en même temps on avançait une opinion que Lessing devait soutenir le reste de sa vie, à savoir que si le génie allemand voulait suivre dans la poésie dramatique sa voie naturelle, la scène allemande se rapprocherait des Anglais plus que des Français.

Cette revue promettait encore des articles historiques, critiques, apologétiques, des analyses de

(1) *Beiträge z. Hist. u. Aufnahme d. Theaters.*

traités fameux chez les étrangers, des théories originales sur l'art du poëte et sur celui du comédien ; elle prétendait enfin embrasser toutes les parties du théâtre : ambition toute juvénile et qui en même temps révèle la vocation de Lessing pour la haute direction du théâtre. La publication du recueil fut abandonnée en 1750, par suite d'une querelle qui éclata entre les deux principaux auteurs. Mais Lessing reprit tout seul, en 1754, son ancienne entreprise, sous le nom de *Bibliothèque théâtrale.*

C'était peu, toutefois, de dire ce qu'il fallait faire, si l'on ne donnait l'exemple; mais Lessing avait-il bien le temps, parmi ses occupations multiples, de méditer des créations poétiques ?

Musæ secessum scribentis et otia quærunt,

écrit-il tristement à son père ; et néanmoins il entassait plan sur plan, ébauche sur ébauche; il achevait dans une même année (1749) jusqu'à trois pièces entièrement neuves, dont une tragédie en vers et une comédie en cinq actes. Que dire des imitations, des pièces refaites et des essais de tout genre ? On est peu rassuré par cette fécondité, mais on est curieux au moins d'apprendre quels germes d'avenir peuvent être renfermés dans ces hâtives productions.

L'ordre historique est difficile à suivre dans l'énumération de ces œuvres qui se pressent en si peu d'espace, et dont la plupart ne portent pas de date précise. Suivons donc l'ordre logique. Il semble naturel que l'esprit se forme et s'assouplisse d'abord par l'imitation de modèles divers, pour s'enhardir

ensuite à des créations originales et donner enfin, dans la maturité du génie, des modèles nouveaux et durables. Ainsi nous énumérerons d'abord les imitations, et ensuite les œuvres originales de ce dramaturge de vingt ans.

Guidé par son étonnante érudition, il court de l'antiquité aux temps modernes, rapproche tout, combine tout, et fait du nouveau avec toute sorte d'éléments. Ainsi il ne recule pas devant une restauration de Ménandre, mais en lui empruntant le titre du *Misogyne*, il prend l'intrigue chez divers auteurs français. Il n'est pas moins libre envers Plaute, quoiqu'il trouve chez lui, non des titres avec quelques fragments, mais des pièces plus ou moins complètes.

Plaute l'avait frappé de bonne heure par le mouvement et la vie qui règnent dans son dialogue; aussi l'étudie-t-il en tout sens : il le traduit, l'imite, le refait. Il donne une traduction des *Captifs;* il entreprend de corriger le *Pseudolus* et de l'arranger à la moderne, tantôt en suivant le plan de Plaute, tantôt en réduisant les cinq actes de la pièce latine en un seul; il resserre le *Trinummus* et en fait un seul acte (*le Trésor*); il remanie le *Stichus*, qu'il intitule : *les Femmes sont des Femmes* (*Weiber sind Weiber*); mais les cinq actes de Plaute lui paraissant, comme toujours, un peu vides, il introduit dans la fable des éléments nouveaux en incidents et en personnages. En un mot, il traite les comédies de Plaute comme un sujet d'exercice pour lui-même, et comme une mine à exploiter pour la scène allemande.

Du théâtre antique, il passe au théâtre anglais,

objet de sa prédilection toujours croissante. Une traduction fidèle du ***Jules-César*** de Shakspeare, avait révélé à l'Allemagne, en 1749, cette manière libre et néanmoins profonde, dont le grand tragique anglais interprète les sujets tirés de l'antiquité.

Lessing s'exerce à imiter l'ironie et la familiarité shakspeariennes dans deux projets de tragédies antiques : ***Brutus*** ou ***Rome affranchie***, et ***Alcibiade en Perse.*** Il ne néglige pas davantage les ressources du théâtre comique des Anglais, que diverses traductions suscitées par Gottsched commencent à faire connaître vers la même époque dans l'Allemagne du Nord.

Le théâtre français, que nous avons vu flétrir par lui du reproche d'uniformité, ne devait-il pas en conséquence être exclu de la liste de ses modèles? Cependant on trouve de lui un plan de tragédie sur un sujet ottoman tiré de l'histoire de de Thou, et qui avait été déjà traité en 1705 par le Français Bélin. Ce projet porte le titre de ***Giangir***, ou ***le Trône dédaigné;*** c'est un des monuments de sa rivalité avec Weisze, qui donna longtemps après une tragédie de ***Mustapha et Zéangir*** (1760). Sans s'arrêter à une œuvre inachevée, on reconnaît une foule d'idées et de scènes empruntées à nos auteurs dans la plupart de ses essais de couleurs diverses. Il reste fidèle, dans ses œuvres originales, à la forme et aux lois de notre tragédie; que dis-je? de notre alexandrin, tant décrié plus tard; on sent, en un mot, l'éducation française partout présente, malgré ses efforts pour s'en dépouiller.

Elle n'est pas dissimulée dans un curieux essai, qui est quelque chose de plus qu'une imitation. Lessing voulut-il simplement s'exercer à écrire dans cette langue française, si fort à la mode à Berlin ; ou bien eut-il l'ambition de se prouver qu'il n'était pas si difficile, après tout, de composer une comédie française ? Quoi qu'il en soit, il a laissé un commencement de comédie en un acte et en prose française, sous le titre de *Palaion* (1750). Il faut avouer que le comique ne s'y trouve guère, à moins de le chercher dans les maladresses de style et les fautes de langage qu'on peut attendre d'un étranger ; mais telle qu'elle est, elle peut passer pour un éclatant hommage rendu à cette comédie française qui, dans sa décadence, subjuguait encore les plus rebelles esprits d'outre-Rhin.

Au milieu de tant d'essais, Lessing achevait des œuvres vraiment originales. Le dernier séjour qu'il avait fait dans la maison paternelle, et les ressentiments qu'il avait conçus de l'aigreur fanatique et des persécutions étranges de sa sœur aînée, lui inspirèrent une comédie de la *Vieille Fille*, qui fut représentée par la troupe de la Neuber, mais qu'il ne fit point paraître dans les éditions qu'il donna de ses œuvres. Cette pièce ne s'éloignait pas encore de la manière du *Jeune érudit*. Lessing continuait à prendre ses sujets dans le cercle limité de son entourage.

Le *Libre penseur* (*Der Freigeist*), qui suivit, a déjà une plus haute portée. Le jeune écrivain s'attaque hardiment au vice le plus grave de la société du XVIIIe siècle, et en particulier de la ville de Berlin,

l'irréligion. Ses regards, cette fois, « s'étendent plus loin que le coin de la rue qu'il habite, » pour employer les expressions par lesquelles il caractérisera plus tard la vue bornée des auteurs comiques allemands. Cette pièce était, en partie, destinée à réconcilier la religion avec le théâtre, et à prouver au respectable pasteur de Camenz, qu'un auteur comique peut être un bon chrétien, parce qu'il représente les vices sous leurs côtés ridicules (1). Le ***Libre penseur*** fut remanié pour chacune des éditions qu'il donna de ses œuvres, mais il fut achevé en 1749.

Non moins ennemi de l'intolérance en matière de religion, que de l'affectation d'impiété, Lessing se hâta d'ajouter à la satire des esprits forts l'apologie des juifs, opprimés et humiliés même à Berlin, sous le gouvernement du roi-philosophe. La comédie des ***Juifs*** (1749) est le germe de ***Nathan le Sage***. Déjà le caractère de Lessing se dessine presque tout entier dans cet essai de jeunesse : indépendance d'opinions, qui le met en dehors de toutes les sectes; hardiesse à se placer entre tous les extrêmes, pour frapper en se retournant les uns après les autres; ardeur désintéressée à réhabiliter les victimes des erreurs traditionnelles, quelles qu'elles fussent; tendance à transformer le théâtre en tribune, en journal, en brochure de controverse religieuse, ou en d'autres termes, à resserrer la polémique sous forme dramatique, afin de la rendre populaire.

Heureusement toutefois pour le théâtre allemand,

(1) L. 28 avril 1749.

Lessing cultiva aussi la scène pour elle-même, et s'efforça d'y proposer à ses compatriotes des modèles du vrai genre dramatique. Il prétendit même accroître l'intérêt en rapprochant les personnages et les faits du spectateur, en les rapprochant, dis-je, par le temps et par la condition. Les héros de la tragédie française lui paraissaient trop loin de nous. Il s'empara d'un épisode tragique de l'histoire contemporaine de la Suisse, pour en faire monter les acteurs sur la scène, au lendemain même des événements. Ainsi naquit le drame de *Henzi* (1749), qu'on peut appeler une tragédie bourgeoise contemporaine.

La hardiesse de l'entreprise paraîtra moins grande, quand on saura que la pièce ne fut pas représentée, ni peut-être même destinée à l'être. Lessing recula sans doute devant sa propre témérité. Il publia son ouvrage par fragments quelques années plus tard (1753), dans une collection de lettres sur des matières diverses ; mais jamais il ne le soumit à l'épreuve périlleuse de la représentation.

Les autres écrits dramatiques que nous avons mentionnés, et nombre d'autres, que nous passons sous silence, demeurèrent de même plus ou moins longtemps ensevelis dans le portefeuille, et ainsi n'agirent pas tout d'abord sur le public. Le *Libre penseur* ne paraît pas avoir été joué avant l'année 1767, où il fut représenté à Hambourg. Ces essais ne présentent donc d'intérêt que par rapport au développement du génie même de Lessing.

III

Sans interrompre ces travaux dramaturgiques, le jeune écrivain commençait à se faire connaître en Allemagne par des essais de critique. Un important organe de publicité s'était ouvert pour lui. Le *Journal de Berlin* ayant passé par la mort du vieux Rüdiger, à son gendre le libraire Vosz, dont il a gardé le nom, Lessing fut d'abord sollicité d'en prendre la rédaction politique, héritage de Mylius. Il refusa. Il n'avait pas envie, dit-il, de perdre son temps à de pareilles futilités. En effet, sous le nom d'articles politiques, la censure ne laissait rien passer que les nouvelles du genre de nos *faits divers*. Quant à la profession de théoricien politique, il la trouvait fort oiseuse. A son sens, il fallait abandonner l'art du gouvernement « à ceux que la Providence a élus » pour l'exercer, et particulièrement, ajoutait-il, à » celui dont la nature a voulu faire en même temps » un philosophe, parce qu'elle l'a destiné à être le » modèle des rois. » Ainsi le pouvoir absolu exercé par un roi philosophe, appuyé sur le droit divin, tel est l'idéal politique de Lessing à cette époque : son admiration passionnée pour Frédéric II ne lui permettait pas encore d'apercevoir les imperfections d'un tel système de gouvernement.

Mais s'il dédaigna le rôle d'écrivain politique, il consentit sans peine à insérer chaque année dans le *Journal de Vosz*, une ode en l'honneur du roi, à l'occasion du nouvel an, et une autre pour le jour de

sa fête. La première parut le 1er janvier 1752, quelques jours après le brusque départ de Lessing pour Wittenberg. Il s'acquitta fidèlement de ce tribut quatre années de suite : c'était beaucoup pour lui. Au reste, la sincérité des louanges qu'il donne à son héros en fait à peu près tout le mérite.

Cet hommage périodique n'était qu'une partie accessoire des fonctions que Lessing avait acceptées dans le *Journal de Berlin*. Sa principale collaboration consistait dans la rédaction de l'*article savant* du journal, c'est-à-dire, dans le compte-rendu des livres nouveaux de tout genre. Il se trouva donc appelé à donner son avis sur les opinions littéraires et religieuses qui partageaient alors l'Allemagne. Il le fit dans des articles courts, et dont ses biographes exagèrent la portée, mais qui manifestent pourtant une manière de penser personnelle et libre. On le voit prendre position dans la critique, dès l'âge de vingt-deux ans, avec l'indépendance qu'il gardera toute sa vie (1).

Il parle déjà des écrits de théologie en juge compétent et des théologiens en homme qui estime plus la discussion que les doctrines inflexibles. Dans l'exégèse, il loue les idées nouvelles, et trouve « qu'il » serait dommage qu'un commentaire sur tel ou tel » passage obtînt un assentiment unanime. » Il se montre encore bon luthérien, mais ce qui lui plaît

(1) Cette Revue se continue d'abord de fév. en déc. 1751. Elle fut reprise, après son retour de Wittenberg, en janv. 1753, et poursuivie jusqu'en 1755.

dans les livres canoniques du luthéranisme, c'est que, pourvu qu'on s'entende sur les points principaux, « mille têtes diverses peuvent se trouver à l'aise sous » le même chapeau. » Avec cela, une bienveillance générale pour toutes les religions et pour toutes les sectes : c'est plus que de la tolérance, quoique ce ne soit pas absolument de l'indifférence. Il aime la liberté religieuse, et s'il a une préférence pour la religion de Luther, c'est qu'elle n'est autre chose, selon lui, que la liberté dans la foi. A l'égard des sectes dissidentes, il blâme le zèle des théologiens qui les dénoncent au pouvoir séculier. Sans prendre la défense des *frères moraves* (*Herrenhueter*), violemment incriminés, il demande à leurs adversaires religieux de n'être pas plus sévères pour eux, dans l'ordre temporel, que les magistrats civils. Dans l'ordre spirituel, il voudrait que leurs erreurs fussent abandonnées à leur sort naturel Toutes ces pensées sont exprimées avec une mesure qu'on ne saurait trop louer chez un si jeune écrivain.

IV

Dans la critique littéraire, ses paroles ne sont pas toujours aussi modérées, quoique ses opinions observent déjà un équilibre étonnant. Sa collaboration au *Journal de Vosz* commença dans un temps où la fameuse querelle de Gottsched et des Suisses, engagée vers 1740, durait encore. Il n'y prit aucune part, se tenant au-dessus des deux coteries, entre lesquelles il distribuait ses épigrammes. Ni d'un côté

ni de l'autre, il ne trouvait rien qui pût le gagner. Gottsched prétendait faire des lettres une sorte de patrimoine exclusif des hautes classes de la société : Lessing aspirait à les rendre populaires. Les Suisses ramenaient tout à la piété : Lessing avait prouvé, par ses premiers essais poétiques, qu'il ne faisait pas de la poésie la servante de la religion.

La *Poétique* de Gottsched (1), compilation écrite par un homme sans goût et sans talent, choquait les sentiments de Lessing par tous les points. Elle ne lui paraissait renfermer que des négations : négation de la liberté du génie, asservi à des prescriptions pédantesques; négation des droits de l'imagination, condamnée dans les œuvres de Milton, du Tasse, de Shakspeare. Une raison étroite, appliquée seulement à couper les ailes du poëte, tel en était l'esprit. Par compensation, l'auteur prétendait qu'elle mettait un commençant en état d'exécuter des œuvres irréprochables dans tous les genres.

La *Poétique* de Breitinger (2), manifeste de l'école suisse, était moins courte de vues, et respectait davantage l'indépendance du génie. Elle était pleine d'idées justes, mais faiblement exprimées. Elle avait d'ailleurs le tort de réduire la poésie au pittoresque et au merveilleux, d'où il suivrait que, selon elle, les deux genres poétiques par excellence étaient la fable et l'épopée (3). Quoique le jeune Lessing n'eût

(1) *Kritische Dichtkunst*, 1726-1737-1750.
(2) *Krit. Dichtk.*, Zurich (1740).
(3) Gervinus, t. IV, p. 60-63.

peut-être pas encore à cette époque des opinions bien définies sur ces différents points, on devine aisément combien ses sentiments étaient opposés à ceux des Suisses, lorsqu'on connait les œuvres qu'il donna plus tard.

Ainsi, l'assimilation de la poésie et de la peinture, si chère à Breitinger, est le contre-pied des doctrines du *Laokoon*, où l'auteur élève une infranchissable barrière entre les deux genres. Les doctrines des Suisses sur la fable, genre, à leur avis, propre à combiner le pittoresque avec le merveilleux, ont été combattues indirectement dans la collection de ses *Fables*, et directement dans les traités qu'il y joignit. Quant à l'épopée, malgré son admiration, très-limitée d'ailleurs, pour le *Messie* de Klopstock, il n'a jamais regardé ce genre comme celui qui convenait au siècle, et s'est attaché de préférence au drame. Ainsi, sur tous les points, il se sépare des Suisses.

Il y avait peut-être au fond (1) une certaine conformité de vues entre Lessing et les Suisses, touchant l'indépendance du génie. Mais Lessing est loin de l'avoir reconnue. Dans diverses pièces de poésie critique, il n'est pas moins dur pour les règles des Suisses que pour celles de Gottsched.

« Ah, pauvre poésie! s'écrie-t-il, au lieu de l'enthousiasme » et des dieux dans le cœur, les règles aujourd'hui suffisent! » Encore un Bodmer seulement, et les belles niaiseries rempliront le cerveau du jeune poëte, à la place de l'inspiration » et du feu poétique. »

(1) V. Danzel, p. 192.

Pour lui, son sentiment sur les règles est bien arrêté.

« Un esprit, dit-il, que la nature a destiné à devenir un » modèle, est ce qu'il est par lui-même; il devient grand » sans règles. Il va sûrement, quelque hardie que soit sa » marche, sans qu'on lui montre le chemin. Il crée de lui- » même. Il se tient lieu d'école et de livres. Ce qui le touche, » émeut, ce qui lui plaît, sait plaire. Son goût fortuné est le » goût de tout le monde... Et maintenant dites-moi de quoi » lui servent les règles serviles, qui, pour être solidement » appuyées, s'appuient sur l'exemple qu'il donne (1)?

Ce qui ne déplaisait pas moins à Lessing dans les Suisses que dans Gottsched, c'était qu'il ne voyait de part et d'autre qu'une multitude de critiques, et pas une œuvre de maître. Mais surtout il était choqué d'y trouver un esprit de coterie, qu'il a eu de tout temps en aversion. Dans une pièce *sur le goût actuel en poésie*, il suppose un dialogue entre un Suisse, ardent adepte de la poésie mystique, et lui-même. Cet enthousiaste lui fait la leçon sur la manière de penser et d'écrire en poésie : ce qu'on lui propose d'imiter n'est autre chose qu'un certain sublime confus, admiré par les disciples de Klopstock.

« Non, dit Lessing, je ne suis pas assez fou pour me mettre » aux mains les chaînes que j'avais aux pieds, et pour croire » que je ne les porte plus, parce que ce n'est plus mon pied » qui les porte. — Eh bien! s'écrie l'adversaire en courroux, » et d'une voix de tonnerre, que jamais aucun Suisse ne t'ac- » corde aucune louange! »

(1) *An d. H. Marpurg, über d. Regeln, etc.*

Les reproches et les leçons que lui adressait cet apôtre de Klopstock, méritent d'être cités :

« Ton vers facile coule sur de faciles ïambes, tu ramènes » encore à l'oreille du lecteur le son accoutumé de la con- » sonnance pareille; tu penses encore comme on pense avant » d'avoir habitué son esprit dédaigneux à ne plus goûter que » des images étranges; tu parles encore comme on parle avant » d'avoir rompu sa langue à parler latin en allemand avec » un noble bégaiement,... tu donnes encore à chaque trait » la lumière qui lui convient; la parole et la pensée ne por- » tent pas encore chez toi les chaînes nouvelles; qui t'a lu t'a » aussitôt compris;... et tu veux être poëte !... » — « Et dans » sa compassion, reprend Lessing, il voulait m'enseigner les » chemins hardis, par où le monde présent ne nous entend » pas, mais les mondes à venir nous entendent. »

Cette ironie un peu lourde est du moins transparente. La coterie de Zurich, en adoptant Klopstock pour son poëte, était tombée dans l'excès du noble campagnard de Boileau, partisan fanatique de Quinault; elle aurait dit volontiers :

Je ne puis plus souffrir ce que les autres font.

Il s'agissait de réformer, d'après l'exemple du maître, la versification avec le goût poétique. Et d'abord, on ne pouvait plus souffrir le vers alexandrin (composé de six ïambes et à peu près semblable au nôtre), ni surtout la rime, vainement affermie par les exemples de Canitz, Hagedorn, Drollinger, Gellert, Haller, Uz. Le chantre du *Messie* y avait substitué l'hexamètre épique d'Homère et de Virgile : il fallait désormais faire comme lui. Cette innovation pourtant ne fut pas d'abord goûtée de tout le monde.

Nous lisons dans les *Mémoires* de Goethe (1), qu'aux yeux du père du jeune poëte, les vers du *Messie* n'étaient point des vers. Beaucoup d'esprits, habitués à une autre prosodie, pensaient, comme le père de Goethe, que la langue allemande ne se prêtait pas à l'imitation des mètres antiques : tout au moins les oreilles germaniques n'étaient-elles pas encore façonnées à un rhythme dont les éléments mêmes n'étaient pas suffisamment fixés. Les gens de Leipzig prirent la défense de l'ancien système, les Suisses se mirent en campagne pour le nouveau. Une vive polémique s'engagea. Lessing, qui devait plus tard renoncer à la rime, ne se sentit pas disposé à le faire sur la sommation des nouveaux réformateurs (2). Il n'avait pas jusqu'alors, dit-il, écrit un seul vers sans rime, et il lui serait plus difficile de l'éviter que de la chercher. Il la défend par des considérations qui n'ont rien de très-neuf, mais qui témoignent de l'éducation française de son esprit : on les croirait traduites de Boileau et de Voltaire. Cependant il se garde bien de proscrire les vers sans rimes. « Tenir » la rime pour une pièce nécessaire de la poésie alle- » mande, c'est, dit-il, trahir un goût trop gothique. » En définitive, il demande sur ce point, « une égalité républicaine, qu'il voudrait établir partout, s'il le pouvait. » Malheureusement il se trouve entouré de gens de Leipzig et de Suisses, qui, dit-il, ne se supportent pas plus les uns les autres, qu'en Angleterre

(1) *Aus mein. Leben.* Stuttg. et Tüb., 1853, t. I, p. 94.
(2) *An d. H.* F. Berlin, 1751.

les partisans du Prétendant et ceux de la maison régnante.

Ainsi, sur cette question particulière de l'usage de la rime, Lessing se place en dehors des deux partis. Il fait de même dans les questions de goût. Il se moque de la passion des Suisses pour le nouveau à tout prix, pour le style mystique, pour la profondeur obscure; comme il se moque de la platitude, de la pauvreté prétentieuse, des imitations serviles de Gottsched. Il défend contre les uns les mérites de la raison et de la clarté, contre l'autre ceux de l'imagination libre; l'avenir contre la coterie de Leipzig, qui ne connaît rien hors du passé; le passé contre celle de Zurich, qui n'estime que l'avenir (1).

A tout prendre, cependant, et si l'on met à part le mérite respectif des écrivains, Lessing est peut-être moins éloigné de Gottsched, tant maltraité par lui et par tous les historiens allemands, que des Suisses, qui remportèrent la victoire. Nous avons dit son peu de goût pour les genres qui obtinrent la prédilection des critiques de Zurich. Au contraire, il tient avec Gottsched pour le drame et pour l'ode. Il fait, il est vrai, peu de cas des travaux dramatiques de Gottsched, qui sont des imitations ou des traductions du théâtre français (2); mais il puise aux mêmes

(1) *Aus. e. Gedichte an d. H. M.*

(2) Encore n'a-t-il attaqué cette partie des écrits de Gottsched que plus tard. A l'époque où nous nous plaçons, il voit encore dans le professeur de Leipzig l'homme qui cherche à relever le théâtre allemand et l'initiateur de la Neuber. Dans la préface des *Articles pour l'histoire du théâtre* (oct. 1749), les auteurs mani-

sources que lui. Il estime à vil prix les odes du philosophe de Leipzig, il se moque à plaisir de ses intentions pindariques (1) ; mais au fond, il est, comme lui, disciple de l'antiquité et de la poésie française. Le style net et ironique de ses propres poésies lyriques, chansons et odes (1751), et leur inspiration peu chrétienne, sont plus conformes au goût méticuleux, mais nullement austère de Gottsched, qu'à l'exaltation chrétienne des Suisses. Ceux-ci ont reconnu leur idéal dans le sublime laborieux et le mysticisme continu de Klopstock. Le jeune critique de Berlin (2) montre d'un mot le défaut de mesure de cette poésie, et c'est là tout son jugement.

Chose étrange ! il repousse ici l'influence anglaise, qu'il cherche pourtant à faire prévaloir au théâtre. En effet, c'est en traduisant Milton (1732) que Bodmer avait introduit en Allemagne le goût de la poésie biblique. Excité par ce modèle, il s'était mis à écrire des ébauches d'épopées patriarcales, longtemps avant que Klopstock donnât les premiers chants de son poëme du *Messie*. Dès que cette œuvre parut, elle rallia sur-le-champ les Suisses, comme née de leurs

festent la plus grande estime pour les connaissances et le talent de Gottsched. Le savant professeur, disent-ils, avait promis de faire l'histoire du théâtre : il ne l'a pas encore donnée, on lui offre des matériaux, rien de plus. Il faut dire que cette préface ne porte pas la signature de Lessing, quoiqu'elle paraisse sortie de sa plume. Il est possible que Mylius, obligé de Gottsched, ait imposé des tempéraments à son collaborateur.

(1) *J. de Vosz*, 27 mars 1751.

(2) *Idem*, 7 déc. 1752.

doctrines (1). En effet, elle en provient immédiatement. Des disciples des Suisses, établis à Leipzig, fondèrent la feuille connue sous le nom d'*Articles de Brême* (2), dont Klopstock fut l'un des principaux collaborateurs. Cette revue suivit sur plusieurs points l'impulsion donnée par l'école de Zurich. Elle prétendait de même faire naître la poésie du fond des mœurs et des croyances nationales, et pensait que, pour entrer dans les vraies voies du génie allemand, il fallait d'abord s'inspirer des œuvres d'une nation d'origine germanique et de religion protestante.

Ce sont exactement les opinions que Lessing soutenait dans le domaine dramatique. D'où vient donc la froideur avec laquelle il accueillit les poésies de l'école de Klopstock? C'est qu'au fond la nature de son esprit était rebelle à l'inspiration biblique. Il aimait trop l'antiquité pour ne pas préférer à toute chose la mesure dans les conceptions, et la pureté dans la forme. Ajoutons l'abus que Klopstock et ses amis faisaient du sublime. Ils ont gardé dans l'histoire l'épithète dérisoire de séraphiques. Trop d'ambition chez eux; et chez le critique, un goût peu favorable aux beautés du genre et très-sévère pour ses défauts; telles sont les raisons qui tinrent toujours Lessing éloigné de l'école de Klopstock.

Cependant il se garde bien d'attaquer le maître à la manière de Gottsched et des siens, comme de le louer à la manière des Suisses. Tous les emporte-

(1) Gervinus, t. IV, p. 51, 141.
(2) *Bremer Beitraege* (1744-1745). — V. Gerv., t. IV, p. 70.



ments où l'enthousiasme et la haine peuvent s'égarer au sujet d'une œuvre qui représente une révolution littéraire, se donnent carrière autour du poëme du *Messie*. Avec sa raison déjà si ferme, Lessing se tient éloigné de tous les excès (1). Ce qu'il admire dans les premiers chants du *Messie*, c'est un ouvrage que l'Allemagne peut enfin montrer à ceux qui lui reprochent de manquer de génies créateurs. Ce qu'il y blâme, ce sont des fautes véritables, et qu'il fait toucher du doigt : vague dans la pensée, défaillance ou enflure dans le style, défaut de mesure et de justesse. Il salue dans Klopstock un poëte de génie, mais ne lui épargne pas la critique. Il est fâcheux pour ses contemporains qu'il se soit trouvé seul à prendre ce rôle.

Si maintenant nous résumons ce que nous avons dit de ses premiers essais dans la critique, nous verrons ce jeune homme de vingt-deux ans déjà ferme et calme entre deux partis aveuglés par la passion ; les jugeant déjà tous deux à peu près comme la critique moderne, qui déclare que cette bruyante querelle de Gottsched et des Suisses est demeurée à peu près stérile (2) ; prenant seul le ton d'une critique sérieuse à l'égard d'une grande œuvre, qui, sans appartenir en propre à aucun des deux partis, est adoptée par l'un et repoussée par l'autre sans discernement; ne tenant enfin ni pour Zurich, ni pour Leipzig, qui se disputent vainement la supériorité

(1) *Briefe ans d. zw. Th. d. Schrift*, XV-XIX.

(2) Gervinus, t. IV, p. 63-67.

littéraire, mais apportant à la Prusse et à Berlin cette plume qui sera celle du premier critique du siècle.

V

Il faut noter ici un fait capital dans l'histoire littéraire de l'Allemagne. Le Nord faisait alors son avénement dans les lettres. Autour du grand roi, dans ce royaume qui n'était pas plus vieux que le siècle, et qui en suivait tous les mouvements, s'il ne les imprimait pas, un nouveau centre de culture intellectuelle allait se former. Leipzig allait être éclipsé; les écrivains originaires de la Saxe, Lessing à leur tête, entraînés; l'Allemagne du Nord vivifiée; le Sud et l'Est éteints; la Suisse relégnée au rang de province lointaine. Mais pour que le génie allemand se développât dans toute son originalité, il fallait que la Prusse cessât d'appartenir à l'esprit français. C'est Lessing qui devait le plus contribuer à cette révolution, mais il n'était pas encore mûr pour l'entreprendre; il avait encore trop de respect pour les écrivains français.

On le voit bien par ses articles de cette époque. Il annonce, dans le Journal de Vosz, une tragédie de Voltaire, avec un enthousiasme qui peut paraître exagéré, quand on songe qu'il s'agit d'*Amélie* ou *le Duc de Foix*. Il applique à l'auteur de cet ouvrage sa définition déjà citée du génie :

« Ce qui le touche, émeut, ce qui lui plaît, ne saurait dé-
» plaire; son goût fortuné est le goût de tout le monde. »

C'est une sorte de dithyrambe en l'honneur de Voltaire. On ne peut s'empêcher, à ce propos, de

remarquer que l'article est daté du 14 déc. 1751, c'est-à-dire, antérieur de quelques jours au brusque départ de Lessing pour Wittenberg, et par conséquent à l'aigre correspondance qui s'engagea alors entre lui et Voltaire. On ne retrouvera plus en lui cette bienveillance, même quand il parlera des vrais chefs-d'œuvre du grand poëte français.

En général, sa critique est favorable à nos écrivains. A-t-il à parler d'une traduction de l'*Idoménée* de Crébillon, il ne trouve pas même nécessaire de donner un jugement sur la pièce, comme si l'éloge allait de soi ; il se contente de défendre contre le traducteur l'usage de la rime au théâtre. C'est encore une marque de fidélité envers le système français (1).

S'il juge le discours de Jean-Jacques Rousseau sur l'*Influence des arts et des sciences*, il faut voir avec quel respect et quelle admiration il le réfute, quoiqu'il le réfute bien. « En un mot, dit-il, pour conclure, M. Rousseau a tort, mais je ne sache personne qui ait eu tort avec plus de raison (2). »

Il n'est dur que pour Diderot, avec qui il devait, quelques années plus tard, se trouver si parfaitement d'accord. Il est vrai qu'il s'agit du philosophe, et non du dramaturge. Son écrit sur les sourds-muets paraît au jeune Lessing l'œuvre d'un « théoricien à courtes vues, et d'un de ces philosophes qui se donnent plus de peines pour assembler des nuages

(1) *J. de V.*, 19 décembre 1751.
(2) *Brief an d. H. G.* Berlin, 1751.

que pour les dissiper (1). » Il faut avouer qu'on ne pouvait guère toucher plus juste.

Nous avons longuement passé en revue ces premiers essais dramatiques et critiques du jeune Lessing, quoiqu'ils n'aient eu aucune influence sur la littérature allemande, et que l'âge de l'auteur se trahisse encore par quelques incertitudes d'opinions et de style; mais ce que nous cherchons, c'est la manière dont ce vaillant lutteur s'est formé. Dans cette étude, rien de caractéristique ne nous a paru à dédaigner. Nous passerons plus rapidement sur des œuvres plus considérables, mais beaucoup plus connues, et qui sont des fruits dont nous aurons expliqué la croissance.

§ 2. — Lessing a Wittenberg.—*Bayle.*—*Travaux d'érudition.*—*Critique religieuse.*—*Littérature antique.* — *Horace et Martial.*

Au milieu de cette activité extraordinaire qu'il déployait à Berlin, Lessing était mécontent de l'emploi de son temps; il lui semblait qu'il gaspillait son fonds de connaissances, sans rien acquérir. Il y avait en lui deux hommes qui se firent toujours la guerre : l'érudit, avide d'études solitaires; l'homme du monde extérieur, amoureux d'observations, d'action, de lutte. Les combats entre ces deux hommes éclataient et se décidaient d'ordinaire soudainement.

(1) *Br. an d. H. H.* Berlin, 1751.

C'est ainsi que, dans les derniers jours de l'année 1751, l'érudit remporta une brusque victoire, à la suite de laquelle, sans avertir personne, Lessing courut s'enfermer à Wittenberg. Là il reprit la vie d'étudiant comme il l'entendait, c'est-à-dire, sans suivre les cours. Il se confina dans une modeste chambre qu'il partageait avec son frère, ou dans la bibliothèque de l'université. Durant l'espace d'une année, il s'enrichit de vastes et profondes connaissances touchant l'histoire des savants, celle de la réforme et des réformateurs, et l'antiquité classique.

A mesure qu'il s'instruisait, il produisait. Pour lui ce n'était qu'une même chose de penser et d'écrire, de concevoir et d'entreprendre, d'acquérir des connaissances et d'engager une polémique. Souvent il dépassait sa pensée, souvent il abandonnait l'entreprise à peine commencée, souvent il se retournait contre la cause qu'il avait paru défendre; mais, chemin faisant, il semait des idées, quelquefois des vérités, redressait des erreurs, ruinait des réputations usurpées, et mettait les esprits des autres en mouvement à la suite du sien. C'est ainsi qu'il courait d'un domaine à l'autre, réveillant partout la critique assoupie, ce qui fut toujours le plus vif de ses plaisirs.

I.

Doné d'une telle humeur, il reconnut tout d'abord son véritable maître dans la personne de Pierre

Bayle. Nul écrivain n'a exercé sur lui une plus grande influence. On la retrouve dans ses travaux d'érudition et de controverse théologique, dans la forme et dans le fond.

Dès qu'il lut (1) le *Dictionnaire historique et critique*, il se mit à travailler sur ce modèle. En écrivant cet ouvrage, Bayle s'était proposé, disait-il :

« De compiler le plus gros recueil qu'il pourrait des fautes » qui se trouvaient dans les dictionnaires, et de faire aussi » des courses sur toutes sortes d'auteurs, quand l'occasion » s'en présenterait. »

Il avait pris en quelque sorte pour point de départ de ses excursions le dictionnaire de Moréri. Lessing s'en prit à un dictionnaire rédigé par un docteur de Leipzig, nommé Jöcher. A peine arrivé à Wittenberg, il en commença une critique générale dont il fit imprimer quelques feuilles. Jöcher averti, prévint la publication de ce travail par un accommodement. Lessing n'en publia pas moins, en 1753, quelques fragments de ses recherches (2). Sa critique ne consistait qu'en un relevé minutieux d'erreurs de faits sur la vie et les ouvrages de savants très-peu connus. Point de jugements, ni de pensées générales ; c'est de l'érudition pure avec quelques duretés à l'adresse de Jöcher, imitateur et plagiaire maladroit de Bayle.

(1) Le *Nouveau Dictionnaire hist. et crit.* de Chaufepié, qui parut en 1750, sous le titre *de Continuation au Dict. etc. de M. Pierre Bayle*, contribua à ramener l'attention sur cet écrivain (*Journal de Vosz*, 1er avril 1751).

(2) *Briefe aus d. zw. Th. d. Schrift.*

Le maître à son tour devait éprouver la rudesse de son disciple. Il avait oublié Sophocle dans son dictionnaire. En 1760, Lessing dénonce cette lacune dans les termes les plus durs, et, pour la combler, publie une *Vie de Sophocle*. Sans aucune nécessité, et de parti pris, il l'écrit absolument dans la forme des articles du *Dictionnaire critique*. La biographie elle-même n'est en quelque sorte qu'un prétexte aux notes volumineuses qui l'accompagnent, lesquelles donnent à leur tour matière à des notes nouvelles, en sorte que l'ouvrage consiste véritablement dans les notes. Il est impossible de pousser plus loin l'imitation matérielle.

On ne retrouve pas dans ces écrits l'esprit philosophique de Bayle. Cependant il s'était comme incarné pour la seconde fois dans Lessing. Pour preuve de la sympathie singulière qui l'unit au grand douteur français, je ne voudrais que la fable du *Taureau* et du *Veau* (1), dont voici la conclusion :

« Tel est le langage des petits philosophes : « Le maudit » Bayle ! disent-ils; combien d'âmes honnêtes n'a-t-il pas » scandalisées avec ses doutes téméraires ! » — Ah ! Messieurs ! que n'êtes-vous des Bayles, pour nous scandaliser ! »

Comme Bayle (2), Lessing paraît au premier abord n'être qu'un érudit qui devient philosophe seulement par occasion. Mais cette érudition minutieuse fournit

(1) *Fabeln*, l. II, p. 5.

(2) V. le beau jugement de M. Villemain sur Bayle; *Litt. au* XVIIIe *siècle*, 1re l.

des arguments aux opinions les plus libres. En réformant des erreurs consacrées sur des faits fort petits et sur des personnages oubliés, Lessing trouve occasion de poser des principes de critique de la plus haute portée et de provoquer de véritables révolutions dans les croyances. Il sait aussi, à l'exemple de Bayle, et comme l'a fait si souvent Voltaire, mettre ses sorties les plus téméraires sous le nom d'autrui; soit au moyen de citations malicieuses qu'il laisse sans réponse, soit en créant à la cause qu'il épouse secrètement des avocats imaginaires. Toutefois il agit plus à découvert que les deux critiques français, et c'est là un des traits distinctifs de sa polémique en matière religieuse.

Cette différence tient, si nous ne nous trompons, à deux causes principales dont nous verrons le développement dans la suite. La pensée était plus libre en Allemagne qu'en France, et, partant, moins obligée de se déguiser dans ses hardiesses. D'autre part, Lessing, tout libre penseur qu'il était, prétendait plutôt ramener le protestantisme à son véritable esprit, que détruire une religion et renverser une puissance établie.

On peut objecter, sur le premier point, que la censure des écrits n'était nullement inconnue en Allemagne. Mais on y échappait plus facilement qu'en France, grâce à la division des états, à la constitution des pouvoirs, au caractère divers des princes. Ainsi, Frédéric II et la Prusse offraient un refuge à l'incrédulité. A Berlin, Lessing put toujours passer pour un esprit prudent.

En second lieu, l'on ne peut nier qu'il se montra souvent très-agressif contre les membres de l'église établie. Il est certain pourtant que sa critique, plus hardie dans la forme que celle de Voltaire, est au fond moins subversive, aux yeux du moins du protestantisme (1).

Il faut rattacher à l'influence de Bayle quelques monographies de Lessing sur divers personnages qui touchent à l'histoire de la Réforme. Elles ne parurent pas à Wittenberg, quoiqu'elles y aient été rédigées ou conçues. Mais dans cette ville, l'auteur avait à redouter la censure de l'université. Un de ses poëmes mutilé à Leipzig, le tenait en garde contre les rigueurs des jugements académiques. Il ne fit donc imprimer ses *Réhabilitations* (*Rettungen*) qu'à Berlin, après son retour dans cette ville, en 1753.

Le titre même de ces dissertations en laisse deviner la pensée novatrice, sinon paradoxale. L'une d'elles, la *Réhabilitation de Jérôme Cardan*, est présentée par l'auteur comme « une bonne addition » à l'article que Bayle dans son dictionnaire consacre » à ce savant. » C'est en effet une révision d'un jugement de ce grand réviseur de jugements (2).

(1) Schwarz, *Lessing als Theolog*; J. Schmidt, *Gesch. d. Romantik*, t. II, p. 23; Hagenbach, *Die Kirchengesch. d. 18ten u. 19ten Jahrh.* t. I, p. 270.

(2) Déjà l'ancien maître de Lessing à Leipzig, le paradoxal Christ, avait écrit un petit plaidoyer pour la mémoire de *Cardan*, «maltraité, disait-il, par la censure de Bayle, » qui cependant ne le maltraite guère (V. l'art. *Cardan*). Cette apologie fut composée absolument dans la forme des articles du *Dictionnaire critique* (Danzel, p. 229). On voit par là que Lessing n'était pas le premier en Allemagne

Si les autres *Réhabilitations*, celles de Simon Lemnius, de Cochlæus et de l'anonyme désigné sous l'épithète du *Sot religieux*, ne procèdent pas aussi directement que celle de Cardan du *Dictionnaire critique;* elles sont du moins inspirées du même esprit. Les deux plus importantes sont celles de Cardan et de Lemnius.

Lemnius, poëte latin, auteur d'épigrammes et de poésies grossièrement diffamatoires, où il déchire les chefs et les protecteurs de la Réforme, est par lui-même un personnage assez peu digne d'intérêt. Mais Lessing voit en lui une des victimes des violences de Luther. C'en est assez pour qu'il le prenne sous sa protection. Il s'agit moins pour lui d'absoudre Lemnius que d'enlever à Luther le caractère d'infaillibilité dont le zèle protestant voudrait le couvrir. Lessing combat cette superstition en mettant à nu les faiblesses, les emportements, la grossièreté d'invectives de l'auteur de la Réforme. S'agit-il de ses pamphlets contre l'archevêque de Mayence : « Grand Dieu ! s'écrie Lessing, quelle terrible leçon » pour notre orgueil ! Combien la colère et la ven» geance ne dégradent-elles pas l'homme le plus

qui eût pris Bayle pour modèle. En effet, le scepticisme critique de cet érudit philosophe avait fait son chemin parmi les libres penseurs allemands, comme parmi ceux de l'Angleterre et de la France. Gottsched avait entrepris de faire traduire sous ses yeux tout le *Dictionnaire critique* en allemand, ainsi que les *suppléments* de Chauffepié; et il y avait travaillé avec sa femme (Danzel, note à la p. 223). M. Villemain dit qu'il faudrait dater le XVIII[e] siècle de Bayle. Lessing ne faisait donc que remonter à la source commune d'où venait cet esprit d'examen, dont il a été le plus illustre représentant en Allemagne, comme Voltaire en France.

» loyal et le plus saint ! » Il proteste néanmoins de sa vénération pour le chef de l'Eglise luthérienne, mais il n'est pas fâché de reconnaître en lui quelques petits défauts; autrement il se verrait en danger de le diviniser. « Les traces d'humanité que je trouve » en lui, ajoute-t-il, me sont aussi précieuses que ses » plus brillantes perfections. » La conclusion se devine : si Luther n'est qu'un homme, il n'y a pas de raison pour que le protestantisme s'arrête au point où il l'a laissé.

Dans la *Réhabilitation de Cardan*, Lessing va plus loin. Sous prétexte de défendre ce bizarre esprit du reproche d'athéisme, fondé sur une seule ligne abusivement interprétée, il cite tout au long une comparaison que Cardan avait instituée entre les religions chrétienne, juive, païenne et musulmane. On soupçonne aisément que chacune d'elles est assez maltraitée par les avocats des autres. Mais Cardan a sacrifié la religion musulmane, au dire de Lessing. Celui-ci croit donc utile de refaire l'apologie du mahométisme. Où en veulent-ils venir l'un et l'autre ? Cardan se tire d'affaire par une transition évasive ; Lessing ne conclut pas davantage.

Cependant son dessein est assez transparent. Il veut que la critique demeure libre d'engager de pareilles discussions. Car pourquoi soustraire les religions à l'examen contradictoire ?

« C'est avoir une bien faible confiance dans les vérités » éternelles du Sauveur, que de ne pas oser les confronter » avec le mensonge. Rien ne peut être plus vrai que le vrai; » et le dénigrement même ne trouve point de place, là où je

» ne vois d'un côté que folie, et de l'autre que raison. »

Ce sont là de fières paroles ; mais peut-être Lessing témoigne-t-il une confiance trop absolue dans la force persuasive de la vérité, surtout quand il se plaît à étayer de fortes raisons la croyance de ses adversaires, sans prendre le même soin pour la sienne.

Il est parfaitement sincère, lorsqu'il revendique la liberté de la critique. Peut-être a-t-il moins de zèle pour la religion elle-même ; il atténue si fort le prix des croyances qu'on peut soupçonner, sans lui faire injure, que toutes les religions sont égales à ses yeux, si les actes sont les mêmes. Ces sentiments se manifesteront plus ouvertement dans ses écrits de controverse, et dans *Nathan le Sage* (1). Il ne faut voir ici qu'un manifeste en faveur du droit d'examen.

Nous ne trouvons rien de semblable dans les écrits des philosophes en France, au XVIIIe siècle : on cherche à *écraser l'infâme* à l'aide d'une érudition plus ou moins sérieuse, par la moquerie ou par le raisonnement ; mais jamais on n'ose défendre la liberté de la discussion pour elle-même. Lessing avait donc déjà trouvé, dans ce domaine des questions religieuses, sa voie propre, et l'on peut ajouter celle de la critique allemande. C'était précisément le temps où Voltaire en personne aiguillonnait par sa présence les incrédules de la cour de Prusse (2). Non loin de

(1) N'oublions pas pourtant qu'ils percent déjà dans *les Juifs*, drame qui est comme un premier essai de *Nathan le Sage*.

(2) Voltaire, arrivé à Potsdam le 10 juillet 1750, quitta cette résidence le 26 mars 1756 ; — v. *Friederich d. Grosse u. Voltaire, v. J. Venedey*, 1859, p. 107-136.

ce cercle de railleurs se formait un vrai philosophe ; la science allemande naissait dans l'obscurité, à côté de la moquerie française triomphante. Un jeune étudiant de Leipzig et de Wittenberg, disciple à la fois de la malice française et de la gravité germanique, concevait l'idée et donnait l'exemple d'une critique hardie sans être irréligieuse.

Lessing d'ailleurs suit, comme Voltaire, la méthode de Bayle. C'est lui qui avait transporté l'attaque et la défense du christianisme sur le terrain de la critique historique. Il pose très-nettement la question :

« Personne, dit-il, ne doit être reçu à examiner s'il faut » croire ce que Dieu ordonne de croire..... Il ne s'agit donc » plus que de la question de fait, savoir si Dieu veut que nous » croyions ceci ou cela..... Toute la dispute donc que les » chrétiens peuvent admettre avec les philosophes est sur » cette question de fait, si l'Écriture a été composée par des » auteurs inspirés de Dieu (1). »

Lessing, dans la *Réhabilitation de Cardan*, applique aux autres religions ce que Bayle dit des philosophes ; il loue Cardan de n'avoir invoqué contre elles que les preuves historiques du christianisme, qui sont, dit-il, les plus fortes. Un jour viendra où il provoquera l'examen de ces preuves mêmes, dont il n'apprécie pas ici la valeur intrinsèque, et où il appellera la discussion sur la question posée, mais non discutée par Bayle, savoir : « Si l'Écriture a été composée par des auteurs inspirés de Dieu. »

(1) *Dict. hist. et critique*, édit. de 1720, t. IV, p. 3001.

Il affectera, il est vrai, de ne soulever des doutes sur ces fondements du christianisme que dans l'intérêt de la saine critique. Mais on pourra lui reprocher de préférer la critique à la science, et la recherche de la vérité à la possession même de la vérité. Il ne s'en défendra pas; que dis-je? il fera profession de cette préférence :

« Si Dieu, dit-il, tenait dans sa main droite toutes les vé- » rités, et dans sa main gauche l'effort infatigable vers la » vérité, même sous la condition de me tromper toujours et » éternellement; et qu'il me dit : « Choisis! » je m'incline- » rais avec désespoir vers sa main gauche, en disant : « Père, » donne! la pure vérité n'est donc que pour toi seul! (1) »

Certes, un tel désintéressement dans la recherche de la vérité n'est pas d'un sceptique du commun. Or c'est précisément, quoique avec beaucoup plus de netteté et de décision, ce qu'on appelle d'ordinaire le scepticisme de Bayle (2). Tous deux y furent con-

(1) *Duplik*, 1778.

(2) « Bien des gens ont demandé à quoi bon cet étalage de difficultés... Je ne vois pas trop de quoi ils pourraient se plaindre raisonnablement, si je me contentais de leur demander : à quoi servent tant de détails que nous donnent les historiens? N'est-il pas sûr qu'ils en donnent dont toute l'utilité consiste à faire plaisir aux lecteurs, et qui peuvent même nuire entre les mains de ceux qui abusent des meilleures choses? Cela dispense-t-il les historiens de l'obligation de rapporter la vérité dans toute l'exactitude possible? Ne faut-il donc pas qu'un historien des opinions en fasse voir exactement et amplement le fort et le faible, en dût-il naître par accident quelque désordre? n'en dût-il naître autre bien que l'amusement des lecteurs, et un exemple de l'égard qu'on doit avoir pour les lois de l'art historique? (*Dict. hist. et crit.*, IIIe *Eclairc.* sur l'art. *Pyrrhon*) 1720, t. IV, p. 3004.

duits par la passion de la critique, et par le parti pris de s'enfermer dans les discussions historiques (1).

Tous deux en effet proclament également l'incompétence de la philosophie dans l'examen des preuves du christianisme. Mais ils le font à des points de vue différents. Bayle prétend que la philosophie n'a rien à faire dans la démonstration des vérités de la religion, parce que les fondements historiques du christianisme une fois établis, tout le reste est article de foi. Il s'ensuit une absolue incompatibilité entre la philosophie et la religion (2). Le divorce est proclamé, arrive que pourra ! Lessing sépare aussi le domaine de la raison de celui de la religion, dans un fragment qui paraît dater à peu près de cette époque (3). Mais c'est que, selon lui, « le secours que la philosophie prétend donner à la religion, ne peut que l'affaiblir et la gâter. » Les buts, en effet, sont différents ; l'objet de la raison, ce sont les idées ; celui de la religion, ce sont les œuvres. La métaphysique, en se mêlant au christianisme, l'a écarté de sa simplicité première et de sa véritable fin, qui

(1) « La sience de l'histoire n'est que celle de l'inconstance, et tout ce que nous savons bien certainement, c'est que tout est incertain. » (Voltaire, *Hist. du Parl. de Paris*, avant-propos).

(2) « Il faut nécessairement opter entre la philosophie et l'Evangile : si vous ne voulez rien croire que ce qui est évident et conforme aux notions communes, prenez la philosophie, et quittez le Christianisme : Si vous voulez croire les mystères incompréhensibles de la religion, prenez le christianisme, et quittez la Philosophie. » (Bayle, *loc. c.* I.)

(3) *Gedanken üb. d. Herrnhüter.* — Danzel, p. 233, note, donne des raisons très-plausibles en faveur de cette opinion.

est la charité portée jusqu'à l'amour de nos ennemis.

De ces deux manières de prononcer le divorce de la philosophie et de la religion, l'on voit ressortir des conséquences tout opposées. D'après la doctrine de Bayle, si les preuves historiques du christianisme se trouvent ébranlées, la religion succombe, et il ne reste à sa place que la philosophie. D'après Lessing, supposez la même ruine accomplie, la religion se trouve, il est vrai, dépouillée de son caractère divin; mais elle conserve sa raison d'être dans cet enseignement et cette pratique de la charité, où réside, suivant Lessing, son essence même. D'un côté donc, l'anéantissement de la religion, de l'autre sa transformation.

Lessing expliquera, vers la fin de sa vie, dans l'*Education du genre humain*, ses idées sur la perfectibilité de la religion; mais on peut déjà entrevoir son sentiment dans les *Pensées sur les Herrnhutes*. Il est vrai que, dans ce fragment, il ne conclut pas, et ne dit point ce qu'il approuve chez ces nouveaux chrétiens. Mais la contexture de l'écrit et la suite du raisonnement font clairement entendre ce qu'il n'exprime pas. A ses yeux, le mérite du comte de Zinzendorf est d'avoir séparé la religion de la théologie, et de l'avoir tournée tout entière vers la pratique... « L'homme a été créé pour agir et non pour raisonner. » Dans les devoirs religieux eux-mêmes, on sent que, tout en évitant d'attaquer les sacrements, Lessing les tient pour chose indifférente, et n'estime que l'exercice des vertus qui se proposent nos sem-

blables pour objet. Rendre la religion toujours plus simple et plus intérieure, c'est là pour lui le progrès. Les hommes de la Réforme, à son avis, sont entrés dans cette voie, mais se sont arrêtés trop tôt : le comte de Zinzendorf mériterait des éloges pour être allé plus loin qu'eux. L'esprit de Lessing va plus loin encore, comme nous le verrons plus tard (1).

Nous avons rassemblé ici les essais de jeunesse de Lessing dans la critique religieuse : il ne reviendra plus sur ce terrain que vers la fin de sa vie ; mais alors, avec une ardeur de polémique et un talent de controverse, qui le mettront au premier rang des écrivains de l'Allemagne en ce genre. Dans cet intervalle, il se nourrira d'études philosophiques et théologiques nouvelles, il acquerra plus de netteté et de résolution ; il s'éloignera davantage de ses modèles français. Mais dès l'époque où nous sommes, il a

(1) On est frappé d'une certaine conformité des sentiments de Lessing sur les Herrnhutes avec ceux de Voltaire sur les quakers (a). C'est la même estime pour les vertus, et le même goût secret pour la simplicité des croyances, avec un mélange de raillerie ou de mépris pour les ridicules ou les folies des sectaires. Chez Voltaire, c'est la moquerie qui domine ; chez Lessing, c'est la bienveillance ; mais tous deux se montrent portés à justifier par les mêmes considérations une petite église dont les bizarreries n'attaquent nullement la puissance civile. Rien, il est vrai, n'établit positivement que Lessing eût à cette époque lu les *Lettres anglaises* ; mais comme aucune production importante de la littérature française ne lui était étrangère, on peut se permettre de conjecturer que cette ressemblance n'est ni purement fortuite, ni seulement un effet de l'esprit général du siècle.

(a) *OEuvres*, édit. Beuchot, *Mélanges*, t. I; *L. philosophiques*, I.-IV.

pris sa position dans ce siècle de libre examen. Il n'est ni libre penseur à la manière des Anglais, ni philosophe à la manière des Français; il répudie l'esprit d'irréligion qui, en Allemagne, règne surtout à Berlin, sous le nom de *progrès des lumières* (*Aufklarerei*). Il ne renonce pas à la qualité de chrétien, il ne lance jamais une raillerie contre la religion; mais son christianisme est si large, qu'il peut embrasser même le déisme, si le déisme professe la charité; il repousse l'orthodoxie protestante et tout dogmatisme; la critique historique sans limite et sans trêve est toute sa théologie.

II

Les études sur Bayle et sur l'histoire de la Réforme n'avaient pas pris tout le temps de Lessing à Wittenberg. Il en donna une partie aux lettres antiques. Mais là aussi, son humeur guerroyante trouva matière à s'exercer. Horace lui fournit l'occasion d'une querelle qui se prolongea pendant plus de deux ans; l'étude de Martial développa son penchant à écrire des épigrammes.

La querelle de Lessing avec le pasteur Lange nous paraît offrir peu d'intérêt, malgré l'importance que lui attribuent les biographes de notre auteur. Une traduction en vers des *Odes* d'Horace, pleine de bévues étranges, attira une rude leçon de latinité à Lange; le poëte traducteur s'étant vengé par des insinuations diffamatoires, Lessing écrasa son adversaire dans un libelle insultant, où il le flagelle avec

une grosse gaîté, dont ses panégyristes veulent faire un chef-d'œuvre de critique négative (1). Telle est, en résumé, toute l'affaire, curieuse peut-être pour donner une idée des controverses littéraires de ce temps-là en Allemagne, mais dont la portée n'a rien que de personnel. Lange ne se releva pas de ce coup : poëte jusqu'alors estimé pour ses œuvres originales, il demeura enseveli sous le ridicule pour sa traduction d'Horàce. Lessing pouvait dire que ses pareils *à deux coups ne se font pas connaître ;* il avait détruit la première réputation qu'il avait attaquée (2).

Détruire les renommées usurpées, relever celles qui sont calomniées ; telle est sa plus chère passion. Son *Vade mecum pour le pasteur Lange*, était déjà une réhabilitation indirecte d'Horace ; il en écrivit une directe sous le titre de *Rettungen des Horaz.* Il y a, dit-il, des calomnies qui restent attachées à certains noms jusque dans la postérité. Mais la Providence « suscite de temps en temps des hommes qui » se font un plaisir de tenir tête aux préjugés, et de » rendre à chacun sa véritable physionomie. » Horace est un de ces noms calomniés. Il entreprend donc de le relever des reproches qui se sont le plus communément adressés à sa mémoire : licence de mœurs, lâcheté, irréligion, superstition. C'est une

(1) Stahr, t. 1, p. 125. — Danzel, p. 154.

(2). Les écrits de Lessing qui se rapportent à cette querelle sont 1° Une lettre à M. F*** datée de Wittenberg, 1752, et publiée dans le *Correspondant de Hambourg;* il la réimprima dans la deuxième partie de ses œuvres (1753) ; 2° *Journal de Vosz,* 27 déc. 1753; 3° *Vade mecum pour M. S. G. Lange,* etc., 1754.

dissertation érudite, ingénieuse, et généralement solide, quoique parfois paradoxale. Elle nous paraît digne de l'attention des amis d'Horace, quoiqu'elle n'ait pas été écrite uniquement dans l'intérêt des études antiques.

Horace était à cette époque, si l'on peut parler ainsi, le chef d'une école poétique en Allemagne, et le rival de Klopstock. Aux poëtes *séraphiques*, et à une école de poésie religieuse et austère, soutenue par une critique intolérante, tenait tête une pléiade de poëtes amis de la gaîté et des plaisirs de la vie, qui voulaient vivre sur la terre, et non dans le ciel. C'étaient les anciens poëtes de Halle, devenus les poëtes de Berlin, Gleim, Utz et plusieurs autres ; et enfin Lessing lui-même. Ennemis de tout mysticisme, partisans de la sagesse pratique et modérée, ils s'étaient donné Horace pour modèle : ils l'imitaient ou le traduisaient (1). Là-dessus, les rigoristes les censuraient, et avec eux leur modèle. Il fallait donc défendre le maître, pour couvrir les disciples. Tel est le dessein de Lessing (2). Aussi sa défense d'Horace a-t-elle des retours sur lui-même, et par exemple, il veut qu'on sache bien qu'on ne doit pas juger de ses mœurs d'après ses poésies, et que sa

(1) Gerv., t. IV, p. 182.

(2) Il saisit en passant l'occasion de frapper sur les disciples français d'Horace, Chapelle et autres, qui ont contribué à discréditer les mœurs du poëte latin. Il les réfute gravement par les moyens de l'érudition, et leur applique cette note d'infamie : « Quel est le genre de folie, où les Français n'aient toujours emporté le prix? »

Phyllis, sa *Laura* et sa *Corinna* ne sont que des êtres d'imagination. C'est sagement fait à lui de défendre ses mœurs. Mais c'est dire du même coup que ses poésies légères ne sont guère que des poésies de collége.

Elles ont cependant une véritable originalité : c'est ce tour épigrammatique que nous avons déjà signalé. Exprimer une pensée en forme d'épigramme, est une faculté naturelle de Lessing, et qu'il a toujours cultivée avec le plus grand soin. Sa prose en porte le sceau non moins que ses vers : la brièveté acérée de ses pensées, l'intention souvent multiple de ses traits, le singulier talent qu'il possède de frapper de plusieurs côtés à la fois, ce sont bien là les caractères d'un esprit né pour l'épigramme. Aussi, à Wittenberg, fit-il une revue générale des écrivains de ce genre. Simon Lemnius attira probablement son attention comme auteur d'épigrammes, avant de lui apparaître comme victime de la persécution. Auteurs anciens et modernes, Allemands ou Français, il lut tout ce qu'il put ; Martial surtout fut l'objet de ses études. Dans ce vaste domaine, il butina de son mieux, s'appliquant à faire passer en allemand la malice, l'ironie, les finesses de style des écrivains les plus divers. Ainsi se forma le recueil de ses *Epigrammes*, composé presque tout entier d'imitations originales, auxquelles s'ajoutèrent quelques pièces de circonstance. On y trouve la vivacité, l'imprévu,

(1) Publié en 1753 ; accru en 1771 de pièces qui sont presque toutes également de l'époque de son séjour à Wittenberg.

la vigueur et la finesse du trait ; mais on regrette de n'y rencontrer presque jamais d'autre intention que le persiflage, assaisonné d'un sel qui n'est pas toujours attique. Ses épigrammes ont d'ailleurs peu de portée, parce que l'inspiration n'en est pas assez personnelle et particulière : celles qui ont ce mérite sont les moins heureuses par le tour. Je ne vois guère encore dans ce recueil que des exercices de style (1).

C'est le dernier ouvrage de Lessing dont on puisse porter ce jugement : son éducation se trouve désormais achevée ; son style est formé comme ses idées. Il est passé maître, même par devant l'université de Wittenberg. A la fin d'avril 1752, il avait obtenu, dans la faculté de philosophie, le titre de *magister*. A la fin de l'année, il disait adieu à Wittenberg, et pour jamais aux universités. Il retournait à Berlin pour y prendre rang parmi les hommes d'action de l'Allemagne, c'est-à-dire parmi ses écrivains.

(1) Il faut sans doute considérer comme un fruit tardif des études que Lessing fit à Wittenberg sur les auteurs d'épigrammes le choix d'*Épigrammes de Frédéric de Logau*, qu'il publia en 1759, avec la collaboration de Ramler ; les deux éditeurs y ajoutèrent une préface et un dictionnaire raisonné de la langue de l'auteur. Ce soin pris pour un écrivain allemand qui datait du siècle précédent (1604-1655), prouve combien Lessing tenait aux titres littéraires de sa nation.

CHAPITRE IV.

Commencements de réformes littéraires.

1753 - 1758.

§ 1. — Deuxième séjour a Berlin.—*Publication des œuvres de Lessing.* — *Nicolaï et Mendelssohn.* — *Etudes de littérature anglaise.* — Misz Sara Sampson.

I.

Écrivain assez obscur quand il avait quitté Berlin, Lessing n'était guère plus connu quand il y rentra. Mais sa réputation ne tarda pas à grandir. A peine de retour, il reprit sa place dans le *Journal de Vosz.* Presque aussitôt il commença la publication des ouvrages qu'il avait amassés dans son portefeuille.

La première et la seconde partie de ses œuvres parurent en 1753, les deux suivantes en 1754. Ces recueils se composent des écrits dont nous avons raconté plus haut l'origine, et de ses fables et contes en vers, dont nous n'avons rien dit encore.

L'attention des gens de lettres fut d'abord at-

tirée sur lui par sa querelle avec le pasteur Lange. La célébrité dont jouissait le poëte traducteur d'Horace jeta de l'éclat sur son adversaire. Toute l'Allemagne savante prit parti. Lange avait beaucoup d'amis, mais la vérité et le talent étaient du côté de Lessing.

Il entraîna tout le monde : le *Journal savant* d'Iéna fit une vaine campagne en faveur de Lange et rendit les armes. Celui de Gœttingue s'était prononcé tout d'abord pour Lessing, et lui demeura fidèle dans la personne de Michaelis (1). On voit par la correspondance de Lessing le prix qu'il attachait à cette dernière conquête (2). Par sa profonde connaissance de la littérature anglaise, Michaelis devait être un des soutiens de la réforme littéraire que Lessing allait entreprendre.

La diversité des œuvres que le jeune polygraphe mettait au jour lui assurait des titres pour prendre place à la fois dans plusieurs groupes d'écrivains. Ses poésies légères, *Chansons*, *Odes*, *Epigrammes*, lui assignaient un rang parmi les poëtes qu'on pourrait appeler d'action, par opposition aux poëtes rêveurs et religieux de l'école de Klopstock. A la tête de cette pléiade peu poétique, il est vrai, mais animée de passions patriotiques, auxquelles Frédéric II allait donner satisfaction, il faut nommer les deux poëtes de la Prusse, Gleim et Ramler, et un vaillant officier, Ewald de Kleist, dont l'exemple releva la poésie aux

(1) Danzel, p. 250-251.
(2) 10 fév., 16 oct. 1754.

yeux de l'armée prussienne. Gleim est le lien de cette société de poëtes, et Lessing leur ami commun.

Un autre groupe poétique fort considérable à cette époque, est celui des fabulistes. La fable jouit en Allemagne d'une faveur singulière dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Breitinger en rédigea la théorie avec une complaisance marquée : tout le monde se mêla de la pratique. Pendant un quart de siècle, les fables éclosent par milliers dans ce concours de toute l'Allemagne (1). La mode en venait de France. On se proposait pour modèles la Fontaine et la Motte, qu'on mettait au même rang. Entre tant d'imitateurs des fabulistes français, nous citerons Hagedorn, dont M. Gervinus veut faire un la Fontaine allemand ; et Gellert, qui par sa candeur ingénieuse et le naturel de son style, est resté le meilleur des fabulistes germaniques, et a suscité lui-même des imitateurs.

C'est à côté de ces poëtes que Lessing vint prendre place avec ses *Fables et Contes* en vers. Il ne veut pas cependant qu'on le tienne pour un imitateur de la Fontaine :

« J'aurais dû, dit-il, suivre la manière du poëte français, si » j'avais voulu me conformer à la mode. Mais j'ai trouvé » qu'une multitude d'écrivains, pour l'avoir imité sans talent, » sont tombés dans de telles inepties, qu'on les prendrait » plutôt pour de vieilles femmes que pour des moralistes ; je » voyais qu'il n'est donné qu'à un Gellert de marcher » heureusement sur ses traces (2). »

(1) Gervinus, t. IV, p. 61, ss.
(2) *Œuvres*, 1[re] et 2[e] part. *Préf.*

Malgré qu'il en ait, on sent l'influence qu'a exercée sur lui la Fontaine. Elle se traduit par des digressions qui visent à la bonhomie, par une recherche de naïveté contre son naturel, par des intentions satiriques à l'adresse des femmes et du mariage. Mais toutes ces imitations (involontaires, si l'on veut), lui ont été funestes.

Il n'est pas plus heureux lorsqu'il affecte de redresser la Fontaine et de lui donner des leçons dans son art, soit qu'il se vante de ne traiter que des sujets de sa propre invention, soit qu'il réunisse en un même genre la fable et le conte, en relevant des contes licencieux par de graves leçons de morale. La Fontaine ne lui a jamais porté bonheur, ni quand il l'a imité comme malgré lui, ni quand il l'a rabaissé comme par ressentiment. Il ne paraît guère que ses contemporains l'aient mieux compris que lui, malgré leur engouement. Lessing avait suivi la mode en écrivant ses *fables* et *contes* en vers; plus tard, pour réagir contre l'entraînement général, il composa ses *fables* en prose et ses théories sur la fable.

II.

Les écrits rassemblés par Lessing dans les premières parties de ses œuvres, annonçaient à la fois un poëte, un dramaturge, un érudit et un critique. De tous ces personnages, celui qui frappa le plus l'attention, fut le critique : c'était aussi le plus mûr. Des lettres écrites à des amis, et qu'il inséra dans

son recueil, manifestaient un jugement formé sur le poëme de Klopstock (1). Or, le sentiment qu'on avait sur cet ouvrage était alors la pierre de touche des opinions littéraires. Entre les sectateurs de Klopstock et ses adversaires, il semblait qu'il n'y eût pas de parti moyen. Cependant Lessing n'entrait dans aucun des deux camps. Les Suisses avaient l'œil sur lui : des correspondances nous apprennent qu'il paraissait douteux, et qu'on le regardait comme assez important pour vouloir le gagner (2). Pour lui, il ne se livrait pas, quoiqu'il cherchât des relations. Il voulait tout connaître et ne dépendre de personne. Il ne put même jamais jouer le rôle de chef de secte : dès qu'il avait transmis ses idées, il courait à d'autres, laissant derrière lui ceux qui les avaient adoptées.

A Berlin il fit connaissance de bon nombre de personnages qui jouaient alors un certain rôle dans les lettres. Mais il se lia surtout d'amitié avec deux jeunes gens de son âge, dont il eût pu se faire des disciples, s'il l'eût voulu. C'est le libraire Frédéric Nicolaï et le juif Moses Mendelssohn. Le premier lui plut par son jugement sain, exempt de toute prévention ; l'autre, par sa qualité de Juif, non moins que par son esprit philosophique et par la douceur de son caractère. L'amitié de Nicolaï lui fut précieuse autant que peut l'être celle d'un libraire riche, dévoué aux lettres, pour un écrivain pauvre et toujours

(1) Il s'était même amusé à en traduire le commencement en vers latins, avec son frère Théophile.

(2) Danzel, p. 193.

en quête de nouveaux moyens d'action. Si Lessing est le plus grand journaliste de l'Allemagne, Nicolaï est l'homme qui contribua le plus de son argent et de sa plume aux progrès du journalisme dans son pays. Quant à Mendelssohn, il demeura le plus tendre ami de Lessing, comme il fut réellement son œuvre.

On sait que, même sous le règne du plus incrédule des rois, les Juifs ne furent jamais considérés en Prusse comme les égaux des autres citoyens. Les lois ne leur étaient pas moins hostiles que les mœurs. Sous le poids de la haine et du mépris publics, un caractère aussi humble que Mendelssohn, encore abattu par la pauvreté, se serait toujours tenu dans l'ombre, sans une main doucement violente, qui l'attira presque malgré lui à la lumière. Lessing, ami commun des déshérités, et qui faisait volontiers sa société de toutes les victimes des préjugés, recherchait les Juifs, comme les comédiens (1). Celui-ci lui fut présenté comme habile joueur d'échecs, et probablement par un autre Juif, le docteur Gumpertz, successivement secrétaire du marquis d'Argens et de Maupertuis. Ils se lièrent étroitement. Lessing découvrit en Mendelssohn un philosophe, le força d'écrire, et fit imprimer son premier écrit sans l'en prévenir. Ce fut le commencement d'un patronage qui dura autant que la vie de Lessing (2). De leurs

(1) Il est piquant de voir Mendelssohn reprocher à Lessing de fréquenter des comédiens. (L. 7 déc. 1755).

(2) Quand Mendelssohn se trouve à bout de pensées, il s'adresse

causeries quotidiennes sortirent les ***Entretiens du matin*** de Mendelssohn, et ses ***Lettres sur les sensations***. Mendelssohn, plein de reconnaissance et de tendresse, ne vécut que par Lessing, et mourut d'un excès de zèle pour la mémoire de son ami défunt (1).

Lessing de son côté fut souvent modéré dans les excès de son humeur paradoxale par les objections modestes, mais pleines de sens, de son ami : leur correspondance en fait foi (2). Peut-être aussi, sans ses entretiens de tous les jours avec un homme très-nourri de philosophie, n'eût-il pas étudié aussi profondément qu'il l'a fait Wolff et Leibniz; peut-être n'eût-il jamais lu Spinoza, que Mendelssohn lui fit connaître. Mais surtout il est certain que son zèle pour les Juifs s'accrut de son amitié pour un des plus honorables représentants de cette nation. Si, dans son drame des ***Juifs*** (écrit en 1749, et publié en 1754), il attribue déjà les plus touchantes vertus à un homme de cette race, qu'il ne connaissait encore que par le docteur Gumpertz, que sera-ce trente ans plus tard, lorsqu'il semblera rendre, dans le personnage du sage Nathan, un public hommage aux vertus de son cher Mendelssohn?

à Lessing. « Mon esprit, lui écrit-il, est privé de tout mouvement » quand vous n'en faites pas jouer les ressorts. Commencez sur la » matière qu'il vous plaira, je vous suis avec plaisir. » (L. 19 déc. 1760).

(1) Schwartz, *Lessing als Theol.*, p. 94, note.

(2) Publiée par Ch. Lessing à Breslau, en 1789.

III

Nicolaï et Mendelssohn étaient tous deux des lecteurs assidus et de zélés partisans de la littérature anglaise. Avec eux, Lessing s'affermit dans sa prédilection pour les œuvres du génie britannique. Aussi peut-on considérer cette époque comme décisive dans sa carrière de réformateur littéraire. Il est vrai que dès ses débuts, il avait manifesté une sorte de dépit contre le goût français qui régnait en Allemagne; mais il y avait sacrifié, comme malgré lui, et n'avait pas encore attaqué le génie de la littérature française. D'autre part, il avait indiqué les modèles anglais à l'imitation allemande, mais il n'avait pas encore expliqué ce qu'il leur fallait emprunter. Désormais ses idées prennent plus de précision, quoiqu'il n'en fasse nulle part une profession expresse. Il est si difficile, même aux esprits les plus clairvoyants, d'aller jusqu'au bout de leurs pensées, et de formuler nettement les sentiments qui les poussent !

Au fond, ce que Lessing reproche à la littérature française, c'est son génie dogmatique, son goût pour les règles, ses théories absolues des genres, ses préceptes de bienséance. C'est aussi ce que lui avaient emprunté les Gottsched et même les Breitinger. Que le premier eût le jugement plus court, le second l'esprit plus original, il importait assez peu à Lessing : de part et d'autre, il apercevait des règles arbitraires, des entraves pour la liberté du génie. C'était toujours

la manière française. Au contraire, dans le génie anglais, ce qui lui paraissait de bon exemple, c'était l'indépendance de l'écrivain, affranchi du joug des règles. Encore fallait-il faire une distinction dans la littérature anglaise ; car depuis la restauration des Stuarts, le goût français avait fait école en Angleterre. On pouvait donc, en imitant certains modèles anglais, retomber indirectement sous l'influence française. Or, c'était précisément ce qu'on avait fait en Allemagne, dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Lessing et ses amis n'étaient pas les premiers qui eussent étudié la poésie anglaise, mais ce qu'on en connaissait généralement n'était pas ce qu'elle avait de plus original. Hormis Bodmer, qui avait traduit Milton (1732), et par là donné l'éveil au génie épique et chrétien de Klopstock, la plupart des critiques et des poëtes de l'Allemagne s'étaient attachés de préférence à ceux des poëtes anglais qui se rapprochaient le plus du goût du siècle de Louis XIV. C'était le même génie sous deux formes différentes : aussi rien n'était-il plus naturel que d'imiter à la fois Boileau et Pope, comme avait fait Haller ; Pope et la Fontaine, comme Hagedorn ; Boileau et Addison, comme Gottsched.

En suivant ces modèles, la poésie allemande ne sortait pas des conventions chères aux gens de lettres et à la haute société : elle ne se rajeunissait pas ; elle prenait d'autant moins de vie, que les conventions qu'elle s'imposait étaient des conventions d'emprunt. Lessing, pour amener l'Allemagne à s'inspirer de son propre génie, entreprit de ruiner les théories

françaises par la critique et d'instruire ses compatriotes par des exemples à imiter la liberté anglaise. Cette liberté, il la chercha d'une part, en remontant à Shakspeare; de l'autre, en descendant l'échelle des conditions sociales. Les gens de lettres de l'Allemagne se piquaient de n'écrire que pour les classes élevées, et en ce point le génie créateur de Klopstock s'accordait avec l'esprit pédantesque de Gottsched. Lessing demanda de préférence à la littérature anglaise des inspirations plébéiennes. C'était encourager les écrivains allemands à chercher chez eux leurs modèles, car si les mœurs élégantes étaient d'importation, au moins la vie domestique de la classe moyenne offrait des caractères originaux.

Ainsi, détruire par une critique persévérante et passionnée l'estime des Allemands pour l'esprit français; proposer pour modèle à l'esprit allemand la liberté anglaise, chercher l'inspiration originale dans l'étude de la classe moyenne, tel est le plan de conduite que suit Lessing, ou de parti pris ou d'instinct. Dans la multiplicité et la variété étonnante de ses travaux, et dans les brusques retours de son esprit, cette tactique paraît souvent se confondre; mais à regarder l'ensemble, elle est facile à saisir.

IV.

Sans nous arrêter donc au détail de ses études et de ses écrits, commandés souvent par les nécessités de la vie, comme ses traductions d'ouvrages français, anglais et espagnols, ni même à sa *Bibliothèque*

théâtrale (1), nous le verrons entrer résolûment dans sa voie nouvelle par le drame de *Misz Sara Sampson*, fruit d'une sorte de retraite monastique qu'il fit à Postdam pendant les premiers mois de 1755 (2). Le titre seul de la pièce et les noms des personnages, ainsi que le lieu de la scène, annoncent assez la source de l'inspiration. C'est en effet un drame bourgeois à la manière anglaise.

Lessing transportait l'intérêt dramatique des classes supérieures à la bourgeoisie, et forçait le cadre convenu du genre tragique. En même temps il substituait au noble et lourd alexandrin, le langage libre et animé de la prose. C'était une révolution dans le théâtre allemand.

Malheureusement, s'il était possible d'écrire un drame allemand en Prusse, il n'était pas aussi facile de l'y faire représenter. Il n'y avait pas alors dans tout le royaume de théâtre allemand. Des troupes de passage donnaient de ville en ville quelques représentations peu suivies du public. Lessing se vit obligé d'aller avec ses acteurs chercher un auditoire à Francfort-sur-l'Oder. Là sa pièce fut jouée avec un grand succès de larmes (juillet 1755) (3). Mais quel maigre triomphe, que d'obtenir une fois ou deux les honneurs de la scène dans une foire ! La passion de Lessing pour le théâtre, ranimée par ce nouveau succès, lui fit sentir la nécessité d'un séjour plus favorable que Berlin pour ses entreprises drama-

(1) Ier vol., oct. 1754.
(2) *Œuvres*, V^e^, VIe part., Pâques 1755.
(3) Danzel, p. 313.

tiques. Sans prendre donc congé de ses amis, suivant son habitude, il alla s'établir à Leipzig, théâtre de ses premiers succès dans ce genre (octobre 1755).

§. II. — Deuxième séjour a Leipzig. — *Etudes sur le théâtre.* — *Publications périodiques.* — *L'Académie de Berlin.* — *Essai de voyage : la guerre.* — *Poésie patriotique en Prusse.* — *Frédéric II et les lettres allemandes.* — *Le* Journal Étranger.

I.

Leipzig était alors la seule ville d'Allemagne où l'on pût trouver, avec une troupe d'acteurs quelque peu stable, un public capable de s'intéresser à des œuvres sérieuses écrites en allemand. Il en faut faire honneur en grande partie à Gottsched et à son école. Nous avons déjà dit que les critiques de Leipzig avaient toujours mis la poésie dramatique au premier rang des genres littéraires. Gottsched avait essayé de créer le théâtre allemand, et cela, par les moyens mêmes qu'employa Lessing après lui, en stimulant les imaginations germaniques, en créant un répertoire de traductions, d'imitations et de pièces originales, enfin en formant des acteurs, tels que la Neuber. Aussi, le théâtre allemand jouissait-il à Leipzig d'une considération qu'on lui refusait partout ailleurs. L'université même prêchait d'exemple. Comme le doyen Gottsched, le pieux professeur Gel-

lert avait travaillé pour le théâtre. Tout ce qui aspirait à se faire un nom au moyen de la scène, s'efforçait de venir à Leipzig : cette ville était donc le vrai centre dramatique de l'Allemagne.

Lessing y trouva la troupe de Koch, successeur de la Neuber, et le poëte dramatique Weisze, son ami. Koch joua ***Misz Sara Sampson***, abrégée par Weisze. Pendant ce temps, Lessing vivait familièrement avec des acteurs, pour apprendre d'eux les exigences de la scène, en même temps qu'il leur enseignait l'art du comédien. Il ne perdait pas pour cela de vue sa ***Bibliothèque théâtrale***, dont il préparait le quatrième volume, destiné à faire connaître en Allemagne le théâtre de Goldoni. Ainsi, il poursuivait son dessein de mettre des matériaux de toute origine à la disposition des dramaturges allemands. Il y puisait lui-même, et refaisait à sa manière l'***Heureuse héritière*** de Goldoni, pour la soumettre à l'épreuve de la scène (1).

Il ne négligeait aucun moyen de former son esprit pour le genre dramatique. Tout en étudiant sur place à Leipzig la pratique du théâtre, il en discutait la théorie dans sa correspondance avec Mendelssohn. Celui-ci, habitué à penser avec Lessing, tournait ses méditations philosophiques du côté qui intéressait le plus son ami. Il lisait les philosophes anglais et écossais, entre autres, Shaftesbury, Hutcheson ; et s'attachait particulièrement, dans leurs analyses psychologiques, aux observations de nature à éclai-

(1) L. 8 déc. 1755.

rer l'auteur dramatique. Il proposait son avis et ses doutes : une controverse épistolaire s'engageait entre les deux amis sur les causes du rire, ou sur les passions qui sont les ressorts du drame. Ainsi Lessing façonnait son génie par des études philosophiques, suivant le précepte d'Horace :

Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ.

Nicolaï se joignit à Mendelssohn. Tous deux arrêtaient ensemble leurs opinions ; ce dernier tenait la plume ; Lessing combattait contre eux. Rien peut-être n'a plus contribué que cette controverse amicale à fixer les principes dramatiques de Lessing : aussi devrons-nous y revenir, quand nous discuterons les principes de la ***Dramaturgie de Hambourg.***

II.

Nous savons déjà que Lessing était rarement occupé d'une seule chose à la fois. L'activité qu'il déployait dans ses études dramaturgiques ne l'empêchait pas de former et d'exécuter maint projet de genre différent. L'une de ses principales préoccupations était de se créer un organe à lui. Aussi le voyons-nous sans cesse en mouvement pour la fondation de quelque recueil périodique. On se perd dans la variété de ses tentatives souvent avortées. Mais il aime en général à se tracer des cadres où il puisse parler de tout à propos de tout. C'est toujours l'esprit de Bayle qui domine en lui. Ainsi, il publia un recueil qui avait pour titre : « *Le meilleur qu'on*

puisse extraire de mauvais livres (1). » Il commençait à être connu pour ses entreprises de ce genre et pour son humeur satirique. Aussi, dès qu'un recueil nouveau paraissait, pour peu qu'il fût trouvé hardi ou aggressif, on l'attribuait à Lessing.

Ces suppositions, souvent fausses, n'étaient cependant pas sans fondement. La malice de Lessing n'épargnait personne, et s'attaquait de préférence aux réputations les plus autorisées. Nous ne reviendrons pas sur la guerre qu'il continuait à faire au dictateur de la littérature saxonne, Gottsched, et à son lieutenant Schönaich (2). Mais il avait osé tourner en ridicule même l'Académie de Berlin et son président de Maupertuis, dans un temps où personne n'avait encore oublié les malheurs que Voltaire s'était attirés par sa polémique avec ce savant (3).

L'Académie, sous l'influence de Maupertuis, mit au concours l'examen du système philosophique de Pope, et la comparaison de son optimisme avec celui de Leibniz. Il paraît, à en juger par l'écrit auquel le prix fut donné, que le vœu de Maupertuis était d'obtenir une réfutation de la doctrine de Leibniz. Mais Lessing trouva ridicule, de la part de l'Académie, de prendre un poëte pour matière d'un débat philosophique. De concert avec Mendelssohn, il entreprit

(1) *Das Beste aus schlecht. Bücher,* 1755.

(2) V. Danzel, p. 280.

(3) C'est le 24 déc. 1752, que Frédéric fit brûler par la main du bourreau, la *diatribe du docteur Akakia,* et c'est en juin 1753, que Voltaire fut retenu prisonnier à Francfort-sur-le-Mein, par les ordres du résident prussien.

de donner une leçon à ce corps savant. Tous deux ensemble composèrent un écrit, sous forme de pièce de concours, mais qui n'était qu'un persiflage raisonné dè la question proposée par l'Académie.

Vraisemblablement, Mendelssohn y apporta ses connaissances philosophiques, et Lessing son style. L'ouvrage ainsi exécuté ne fut pas soumis au concours, mais livré à l'impression sous ce titre ironique : *Pope un métaphysicien !* (1755) (1).

L'Académie sentit si bien le coup, que personne ne voulait avoir lu l'écrit. Les deux auteurs ne s'étaient pas nommés, mais on les soupçonnait, et il est manifeste qu'on cherchait à faire parler Mendelssohn, qui était resté à Berlin. Il ne servait guère à Lessing de ne pas reconnaître publiquement l'ouvrage qu'il avait écrit, puisqu'on lui imputait même ceux qui n'étaient pas de lui.

III.

S'attaquer à l'Académie était une témérité d'autant plus grande à lui, que son protecteur le plus influent, Sulzer, en faisait partie, et pouvait se trouver personnellement blessé par la brochure. Néanmoins, il continua de s'employer pour tirer Lessing de la situation précaire et bornée qu'il se faisait par le travail de sa plume. Mais on ne pouvait songer aux faveurs du roi pour un homme si indépendant. Las

(1) Danzel, p. 276. — Corresp. de Lessing et de Mendelssohn, 18 fév., 19 nov. 1755.

d'être toujours incertain du lendemain, Lessing fut sur le point d'accepter une chaire à Moscou. Soudain, des propositions très-séduisantes lui furent adressées par un jeune Saxon, nommé Winckler, «homme tout à fait indépendant, » remarque Lessing. Ils devaient ensemble faire un voyage de trois ans, en commençant par l'Angleterre. Voir des hommes divers et des choses nouvelles fut toujours un de ses plus vifs désirs : il s'empressa d'accepter.

Les voyageurs partirent au printemps de l'année 1756. Nous ne signalerons, parmi les incidents de ce voyage, que la rencontre que Lessing fit à Hambourg de Conrad Eckoff, qui devait être le plus grand acteur de l'Allemagne. Là commença une liaison qui devait être aussi utile à l'un qu'à l'autre.

Au moment où les deux voyageurs allaient passer en Angleterre, la guerre de Sept ans venait d'éclater. Frédéric avait de nouveau envahi la Saxe : un général prussien occupait la maison de Winckler à Leipzig. Il fallait revenir en toute hâte : il y allait de la tête, dit Lessing. Ainsi finit son voyage.

Il demeura le commensal de Winckler, espérant toujours reprendre le projet interrompu, mais il ne tarda pas à se brouiller avec son hôte. Frédéric était maudit à Leipzig, où l'on subissait tous les inconvénients de la guerre. Lessing prenait souvent sa défense; il était lié avec des officiers prussiens ; il avait pour intime ami le major Kleist. Winckler, qui partageait toutes les passions saxonnes, finit par perdre patience, et interdit à Lessing sa maison, en dépit

de leurs conventions. Ce fut la matière d'un procès que Lessing gagna au bout de sept ans.

Chassé de cet asile comme partisan du roi de Prusse, il n'en fut pas moins accusé d'avoir écrit une brochure contre le parti prussien. Il est vrai qu'on lui en imputa en même temps une autre, écrite contre l'intérêt saxon. Suspect de toutes parts, et sans ressources, il ne savait plus de quel côté se tourner. Le théâtre même avait succombé par suite des maux de la guerre. Il ne lui restait plus que son infatigable plume et son invincible courage.

Il fit des traductions de livres de morale et de piété, dus à des écrivains anglais, Hutcheson, Richardson, Law. Il ajouta une préface à la traduction des tragédies de J. Thomson, et en prit occasion d'élever le théâtre anglais au-dessus du nôtre. Ainsi, même dans ces travaux de mercenaire, il ne perdait pas de vue son principal dessein.

IV

Il y revenait encore par d'autres voies. Nicolaï ayant fondé la *Bibliothèque des Belles-Lettres*, avait transporté la publication de ce recueil de Berlin à Leipzig. Là, Lessing en dirigeait l'impression, sans contribuer à la rédaction. Nicolaï ouvrit sa Bibliothèque par un traité sur la tragédie. Non-seulement ce fut le point de départ d'une importante correspondance entre les trois amis sur la poésie dramatique, mais encore Nicolaï, faisant le Mécène en même temps que le journaliste, proposa un prix à décerner

au meilleur ouvrage du genre tragique. Lessing fut le principal juge du concours. Une tragédie de *Codrus*, du jeune de Cronegk, obtint le prix ; le second rang fut accordé à un drame du jeune de Brawe, le *Libre penseur* (1). Par une singulière coïncidence, ces deux poëtes presque adolescents, tous deux de noble race, moururent l'un avant le jugement, et l'autre peu de temps après. Le théâtre allemand jouait de malheur. Lessing qui, avec un noble désintéressement avait voulu encourager ces deux génies naissants, songea pour lui-même à entrer en lice dans un nouveau concours. Il se mit à l'œuvre secrètement, et commença son *Emilia Galotti* (2), qu'une vie agitée et souffrante l'empêcha d'abord d'achever, et qui ne fut terminée et jouée que quinze ans plus tard, en 1772. C'était un nouvel essai pour naturaliser en Allemagne le goût anglais, substituer la liberté aux règles, et la tragédie bourgeoise à la tragédie noble.

V

Pendant que Lessing s'appliquait péniblement, par la critique et par l'exemple, à faire naître une littérature allemande qui ne fût pas imitée de la littérature française, Frédéric II, par une voie en apparence indirecte, affranchissait d'une façon plus

(1) On se rappelle que Lessing avait déjà écrit une pièce sous ce titre.

(2) L. à Nicolaï, 21 janv. 1758.

efficace l'esprit allemand. Il créait par la guerre une nation : l'Allemagne s'admirait elle-même dans la Prusse, et le prestige guerrier de la France était détruit dans la journée de Roszbach. Quand une nation se sent grandir aux yeux de l'univers, son génie s'élève ; et à moins qu'elle ne soit dépourvue d'imagination, il est impossible qu'elle n'enfante pas une littérature nouvelle. C'est ainsi que le héros prussien, qui ne parlait pas allemand, donna cependant la plus énergique impulsion à l'esprit germanique (1). Le bruit des victoires de Frédéric allait exciter jusque dans Francfort-sur le-Mein, occupé par les Français, l'imagination de Goethe encore enfant (2). Quels transports ne devaient-elles pas exciter au sein de la génération virile et dans la région même de la Prusse !

La gloire des armées prussiennes pendant la guerre de Sept ans suscita un nouveau Tyrtée dans la personne de Gleim. Lessing eut l'honneur de porter le premier à la connaissance de l'Allemagne les ***Chants d'un grenadier prussien***, qu'il fit insérer dans la ***Bibliothèque des Belles-Lettres*** (1757). Il en publia l'année suivante un recueil avec une préface, où il comparait l'auteur au chantre de la guerre de Messène, aux scaldes du Nord, et aux bardes germaniques. Il le louait surtout d'être un poëte populaire, en tout opposé à la manière française, qui seule avait

(1) Biedermann, *Frédér. d. Grosze Verhltnisz. Entwickelung d. Deutsch. Geisterlebens* 1859.

(2) Gothe. *Aus mein Leben W. u. D.* (t. I, p. 24).

le don de plaire aux classes aristocratiques de l'Allemagne. Il paraît que ce fut une sorte de scandale aux yeux de bien des gens, qu'un obscur grenadier se méconnût au point de se faire le chantre de l'armée. Lessing écrit plaisamment à Gleim qu'en publiant les deux premiers chants du grenadier prussien, il se serait mis bien des affaires sur les bras, si le major Kleist n'eût pris sous sa protection le simple soldat et son éditeur. A Berlin, Nicolaï, par son admiration pour ces petits poëmes trop démocratiques, s'attira un écrit satirique d'un certain Lieberkühn. Pour l'honneur de la hiérarchie, Lieberkühn opposa les *Chants de guerre d'un officier supérieur* à ceux du grenadier (1).

Jamais Lessing ne parut plus joyeux et plus triomphant qu'à cette époque; sa correspondance avec Gleim est pleine d'allégresse. De quelles épigrammes ne poursuit-il pas les Français humiliés! Leur renommée de bravoure, si tristement démentie, leur réputation d'esprit, dont il est jaloux, lui inspirent des railleries sans fin.

« Que vous êtes heureux, écrit-il à Gleim, d'avoir près de » vous toutes ces têtes spirituelles! Ou plutôt, heureuses ces » têtes spirituelles, de pouvoir une fois converser avec un sage » allemand! Mais, je vous en prie en grâce, montrez-vous à » eux en véritable allemand. Cachez tout l'esprit que vous » avez; ne leur faites entendre que des paroles de raison, » employez celle-ci de préférence à rendre celui-là méprisa- » ble. C'est la seule vengeance que vous puissiez maintenant » tirer de vos ennemis. »

(1) L. 21 sept. 1757.

Il lui recommande surtout d'affecter l'ignorance à l'égard des écrivains français à la mode, Gresset, Piron, Marivaux, etc.; de leur opposer les noms des plus méchants écrivains allemands, de feindre de ne rien savoir même de Fontenelle, sinon qu'il a vécu presque un siècle ; rien de Voltaire, « sinon ses mauvais tours et ses fourberies. C'est là, dit-il, le rôle que je me propose de jouer avec tous les Français qui viendront à Leipzig (1). »

Lessing prétendait prendre une revanche de malice contre les Français. Ce qui l'indisposait le plus était leur ignorance à l'égard des écrivains allemands, qu'il croyait affectée. Rien pourtant de plus sincère. Il avait beau s'en fâcher; il lisait, et l'Allemagne connaissait les moindres de nos écrivains, tandis que les plus fameux de ses compatriotes étaient à peu près inconnus en France.

VI

Cependant une revue des littératures étrangères se soutenait en France depuis quelques années, sous le nom de *Journal étranger* (2). On y essayait de

(1) L. 2 oct. 1757.

(2) Ce recueil parut pour la première fois en avril 1754. L'abbé Prévost en prit la direction au mois de janvier 1755, et la transmit au mois d'août à Fréron, qui plus d'un an après, ne pouvant mener de front cette publication et son *Année littéraire*, abandonna le *Journal* (oct. 1751). Les propriétaires du privilége organisèrent alors une correspondance régulière dans les pays étrangers. Pour l'Allemagne, ils citent, à Dresde M. de Hagedorn, à Gœttingue M. Keisner, à Leipzig un *bienfaiteur*, qui ne veut pas que son

guérir les Français de leur mépris préconçu pour la littérature allemande; on y encourageait les auteurs allemands à s'affranchir de l'imitation française. Rien ne pouvait être plus agréable à Lessing que l'esprit de cette revue, bienveillante pour ses compatriotes, sévère pour la fatuité française, malveillante en particulier pour l'homme de génie que haïssait Lessing. Il est vrai que l'ennemi de Voltaire, Fréron, fut un des directeurs du *Journal étranger*. Sans être personnellement en relation avec lui, Lessing lui envoie un jour certain paquet sous le nom de Nicolaï (1). Néanmoins, il n'est guère fait mention de notre auteur dans cette revue avant le mois de mars 1757.

nom soit publié. — Il y a quelque vraisemblance que ce modeste *bienfaiteur* n'était autre que le bon Gellert, qui déjà auparavant entretenait une certaine correspondance mystérieuse avec Paris, et probablement avec Fréron, sous le couvert de Nicolaï (L. de Lessing, 28 avr. 1756), et qui se montrait étrangement préoccupé du mal qu'on pouvait dire de lui à Paris (L. de Lessing, 11 déc. 1755). Ajoutons que nul écrivain allemand n'est mieux traité que lui dans le *Journal étranger*, surtout durant les années 1755-1756, sous la direction de Fréron. Quoi qu'il en soit, à dater de la réorganisation du *journal*, la rédaction est l'œuvre de plusieurs mains, sans signatures. Quelques articles pourtant portent le nom d'auteurs allemands, mais sans qu'il soit dit si ce sont des originaux ou des traductions. L'année 1760 est inaugurée par un nouveau rédacteur, l'abbé Arnaud, qui annonce, comme collaborateurs allemands, deux Suisses, MM. Tscharneret Schmidt, de Berne. Au milieu de tous ces changements de rédaction, on ne suit aucun plan, aucune doctrine littéraire. Le point de vue change selon que les correspondants sont de Leipzig ou de Berne; mais les articles sont toujours courts, et se bornent à quelque mention sèche, à quelque brève analyse ou citation, accompagnée d'une critique superficielle.

(1) L. 28 avril 1756.

Mais à cette époque, en annonçant sa ***Bibliothèque des Théâtres***, le ***Journal*** rappelle ses œuvres dramatiques de jeunesse, et ajoute « qu'il a fait une » tragédie dans le goût anglais, ***Misz Sara Sampson***, » qui a reçu des applaudissements universels. Un re- » cueil formé, dit-on encore, par un homme d'un » goût aussi reconnu, ne peut qu'exciter la curiosité » du public. Aussi a-t-on ressenti beaucoup de re- » grets de voir cet ouvrage interrompu par un voyage » de l'auteur, et l'on attend son retour avec impa- » tience. » Ce n'est toutefois qu'au mois de septembre **1761**, dans un essai sur la littérature allemande, que le *Journal étranger* entre presque entièrement dans les sentiments de Lessing L'article paraît être d'un correspondant bernois. Gottsched y est mis à néant : Bodmer et Breitinger sont largement loués ; les amis de Lessing, notamment Mendelssohn et Nicolaï, s'y trouvent des mieux traités ; lui-même y est déclaré « le poëte favori de l'Allemagne, et un génie original, » dont nos derniers neveux seront encore fiers. » Enfin il aurait certainement signé ce jugement de l'écrivain allemand :

« La plupart de nos poëtes peuvent être comparés avec les » poëtes français, mais ils sont fort au-dessous de la haute » perfection des anciens et des Anglais... En général, je ne » sais que penser des tragédies françaises, et je ne comprends » rien aux éloges et aux applaudissements qu'on leur ac- » corde. »

A partir de ce jour, Lessing occupe la première place entre ses compatriotes dans le *Journal étranger*, qui sans doute le paie ainsi de la guerre qu'il fait au

nom français. Car nous l'avons dit, dès les premières victoires de la Prusse dans la guerre de Sept ans, son patriotisme s'est enflammé, et sa plume brûle de venir en aide à l'épée de Frédéric II. Il n'écrit plus, pour ainsi dire, une page qui ne renferme quelque attaque directe ou indirecte, générale ou particulière, contre quelque adversaire français.

VII.

Il semble que le roi de Prusse aurait dû se montrer reconnaissant envers un allié si plein de zèle; car Lessing n'étant pas né son sujet, ne lui devait rien. Mais Frédéric le Grand, quoiqu'il fît la guerre au roi de France, n'en était pas moins tout Français par l'esprit. Ce n'était pas un moyen de lui plaire, que de combattre ce qu'il prenait pour le goût par excellence. Il était peu sensible au réveil de l'originalité germanique, qu'il n'apercevait pas. Il jugeait de l'esprit allemand par Gottsched, qu'il avait entretenu deux fois à Leipzig. Après l'avoir mis au défi de traduire élégamment des poëtes français, il le gratifia d'une tabatière d'or, probablement en haussant les épaules (1). Il ne connaissait même pas le poëte prussien par excellence, l'auteur des *Chants*

(1) V. la lettre que Gottsched adresse au *Journal étranger* (avr. 1758) et où il raconte avec la plus parfaite assurance ses entrevues avec le roi. La tabatière dont il est si fier, lui attira une épigramme de Lessing, plus méritée peut-être que fine : « Elle était pleine, devinez de quoi? non de ducats, mais d'ellébore. » (V. aussi Biedermann, *Fried. d. G.* etc., p. 10, ss.)

d'un grenadier. Cependant, quel que fût à ses yeux le mérite littéraire des écrivains germaniques, un génie aussi vaste que le sien aurait dû tenir compte de la force morale que pouvait lui prêter, dans la guerre terrible où il était engagé, le concours sincère des esprits supérieurs de l'Allemagne. Mais Frédéric ne comptait guère pour vaincre que sur la discipline militaire et sur la tactique; et s'il lui prenait fantaisie de ménager la puissance de l'esprit, c'était dans la personne de Voltaire et des philosophes français.

Vainement donc les amis de Lessing se flattaient de pouvoir appeler sur lui l'attention du roi. Quand même Frédéric eût daigné jeter ses regards sur un écrivain allemand, Lessing aurait trouvé, entre le roi et lui, l'Académie offensée, et jamais il n'eût su se plier aux concessions qui sont le prix des faveurs. Il sentait bien que Frédéric lui devait quelque chose, mais il n'en espérait rien et il avait le bon goût d'en plaisanter. Une lettre qu'il écrivit à Ramler (1) sur ce sujet, nous semble un des plus heureux badinages qui soient sortis de sa plume.

Cependant la durée de la guerre avait rendu Leipzig inhabitable pour lui : le spectacle des malades et des blessés lui était insupportable; il manquait de moyens d'existence, ses amis étaient dispersés; à peine « pouvait-il dire tout bas que le roi » de Prusse était un grand roi. » Il quitta pour la dernière fois cette ville où il avait trop souffert, et retourna auprès de ses amis à Berlin (4 mai 1758).

(1) 18 juin 1758.

CHAPITRE V.

La guerre de Sept ans.

§ I. — Troisième séjour a Berlin, 1758-1760. — *Lettres sur la littérature.* — *Fables.* — *Philotas.* — *Faust.*

I.

Ce changement de séjour de Lessing est une date dans l'histoire de la littérature allemande. Avec lui la suprématie littéraire passe de Leipzig à Berlin.

L'école de Leipzig n'avait rien créé. Considérant les lettres seulement comme un plaisir de l'esprit, plutôt que comme l'expression élevée de sentiments réels, elle n'avait cherché la nouveauté que dans la variété des modèles imités. Gottsched se piqua, il est vrai, de fonder une littérature nationale; mais il en demanda les éléments à la littérature française, combinée avec les écrits des poëtes allemands de l'école silésienne, et avec ceux des poëtes anglais de l'école dite classique, c'est-à-dire avec ce qui se rapprochait le plus du goût français. Gellert, disciple affranchi de Gottsched, avec un vrai talent,

n'était guère plus original, non plus que Rabener et les autres poëtes de la Saxe. Il manquait à ces écrivains, d'ailleurs agréables, une inspiration tirée de leur vie personnelle ou des qualités propres au caractère germanique. Ils n'avaient pas su puiser à la source toujours vive, toujours sincère de la classe moyenne.

Et pourtant l'école de Leipzig, à l'envi de l'école suisse, prépara l'affranchissement du génie allemand. Toutes deux rendirent de grands services à la langue, qu'elles assouplirent et purifièrent des emprunts étrangers. Toutes deux furent possédées du zèle de la gloire nationale, et ce zèle fut fécond, à défaut de leurs théories. L'une ouvrit le champ à Klopstock et l'autre à Lessing. Chez l'un le génie allemand prend possession de lui-même dans la poésie religieuse et mystique ; chez l'autre, dans la poésie dramatique et dans la critique. Tous deux sont animés d'une égale ardeur pour la création d'une littérature originale ; mais l'un cherche son inspiration dans le monde intérieur, l'autre dans le monde extérieur ; l'un dans les idées les plus élevées, l'autre dans les idées moyennes.

Lessing est plus qu'il ne le croit un disciple de l'école de Leipzig, quoiqu'il eût contribué plus que personne à ruiner la réputation de Gottsched. Né Saxon, il fit ses études à Meiszen, à Leipzig, à Wittenberg. Comment n'aurait-il pas subi dans ses plus tendres années l'autorité des doctrines qui régnaient dans la Saxe ? Continuateur de Gottsched, mais avec les lumières et le talent qui manquaient à son pré-

décesseur, il a exécuté ce que Gottsched avait tenté confusément. C'est qu'il a su tirer parti des plus vifs sentiments du temps et mêler la littérature à la vie d'un peuple. Aussi fallait-il pour cela qu'il y eût quelque part en Allemagne un peuple qui ressentît les agitations de la vie collective. Avant le règne de Frédéric II, on l'aurait trouvé difficilement ; mais enfin, grâce à ce grand roi, un tel peuple existait.

Lessing sentit que la Prusse allait devenir le centre d'un mouvement intellectuel ; il s'y rendit. De même que Gottsched, né en Prusse, s'était transporté à Leipzig, siége principal de la vie littéraire de ce temps-là, Lessing, né en Saxe, alla s'établir à Berlin, foyer de l'esprit nouveau.

La Prusse était alors possédée de passions guerrières. Lessing, qui n'aimait point la guerre, et ne partageait pas le patriotisme borné des Prussiens, parut néanmoins entrer dans les sentiments du peuple au milieu duquel il vivait. Ses écrits, durant la période que nous parcourons, en sont tout remplis. S'il compose des drames, pour ses héros il choisit des soldats; sa polémique littéraire semble placée sous l'invocation d'un nom militaire. Ce n'est pas de sa part le froid calcul d'un écrivain qui sait prendre le vent de la faveur publique. Sincèrement ému des vertus que développe la guerre, frappé des caractères vigoureux qu'elle met en lumière, il en ressent même dans son cœur les agitations, parce qu'entre les héros de l'armée prussienne, il compte un veritable ami. Jusque dans les matières les plus étrangères à la guerre, il porte quelque chose de

hardi, de résolu, où l'on reconnaît une inspiration belliqueuse, qui devait être dans l'esprit général du temps.

II

On peut considérer comme un manifeste de guerre littéraire les *Lettres concernant la littérature contemporaine.* Ce n'était pas moins qu'une révolution dans la critique.

Comme Lessing s'entretenait fréquemment avec Nicolaï sur la littérature contemporaine, la pensée leur vint à tous deux qu'il serait bon d'écrire ce qu'ils disaient; c'est-à-dire d'abandonner la critique théorique et abstraite, les froides annonces de livres, les compliments obligés, qui jusqu'alors avaient formé le fond des publications périodiques; d'examiner librement, et avec la franchise de la conversation, les ouvrages contemporains, et de prendre les auteurs corps à corps, sans leur demander autre chose que ce qu'ils avaient voulu faire et ce qu'ils avaient fait. Pour se mettre à l'aise dans la forme même de la publication, ils devaient donner une suite de lettres, sans aucune règle de périodicité, selon le besoin des sujets. On reconnaît là l'inspiration de Lessing. Les trois amis prirent part à l'œuvre, mais toujours sous le voile de l'anonyme. Nous n'avons à nous occuper que du contingent de notre auteur.

La première lettre parut dans les premiers jours de l'année 1759. Cette correspondance, prétendait-on, n'avait d'autre objet que de divertir un officier

malade. C'était à Kleist que Lessing l'adressait dans sa pensée. Mais lorsque le major fut tombé sur le champ de bataille de Kunersdorf, au mois d'août de cette même année, la publication des lettres n'en fut pas interrompue.

On ne voulait pas, disait-on, remonter au delà des débuts de la présente guerre; mais pour cent noms de héros qu'elle avait illustrés, on ne pouvait pas citer un seul génie nouveau : même de la plume des écrivains connus antérieurement, on ne trouvait que fort peu d'ouvrages dignes d'attirer l'attention de la postérité. Des traductions, surtout d'auteurs anglais, voilà ce qu'on apercevait partout; mais quelles traductions! Des hommes qui ne savaient pas la langue entreprenaient de traduire des écrivains dont le principal mérite consistait dans le style ! Lessing relevait en détail les fautes de goût de ces traducteurs et leurs bévues, avec une impitoyable sévérité.

Ce début annonçait une critique sans égards : elle fut inflexible. Toute réclamation attirait une réplique plus rude que la première attaque. C'est ainsi que Lessing maltraita, pour ne citer que les noms les plus fameux, Gottsched, Wieland, Cramer et Basedow. Il nia les services rendus au théâtre allemand par Gottsched, qui, disait-il, en prétendant fonder un théâtre nouveau, n'avait su donner à l'Allemagne qu'un théâtre à la française. Jamais il ne parle de lui que pour l'accuser d'ignorance, de charlatanisme ou de sottise (1).

(1) V. les *lettres* 16, 17, 30, 65, 91. — La dernière est assez

A l'égard de Wieland, il se montra encore plus acerbe. A l'âge de vingt-trois ans, tout nourri des idées des Suisses, parmi lesquels il vivait, ce jeune écrivain s'était montré presque fanatique de morale et de religion dans la littérature ; il écrivait des plans d'éducation édifiante, et damnait charitablement les poésies de Uz et de ses amis. Lessing, qui se trouvait atteint, puisqu'il avait sacrifié au genre anacréontique, donna une rude leçon à Wieland, lui prouva que son rigorisme était d'emprunt, et l'engagea à rentrer dans la voie de la nature. On sait que ce conseil ne fut que trop bien écouté par Wieland, et qu'il serait difficile de reconnaître dans l'au-

piquante. On se rappelle que Voltaire avait annoncé son roman de *Candide*, comme « traduit de l'allemand du docteur Ralph. » Quelque plaisant d'outre-Rhin publia une lettre supposée, où un certain G. de L. revendiquait la propriété de *Candide*, et se plaignait amèrement des mauvais procédés de Voltaire, qui non-seulement, disait-il, avait traduit son ouvrage « comme messieurs les Français se permettent communément de traduire les écrits allemands, » mais encore avait substitué le nom du docteur Ralph au vrai nom de l'auteur, qu'il connaissait aussi bien que le sien. Gottsched fut effrayé du scandale que pouvait produire cette lettre. A lire les initiales, qui ne croirait que le savant doyen de Leipzig, le continuateur de Wolff et de Leibniz, se vantait d'avoir écrit un livre où l'optimisme et Leibniz étaient tournés en ridicule ? Il se défendit solennellement d'être l'auteur de *Candide*. C'en était assez déjà pour tomber sous la raillerie des auteurs des *Lettres*. Mais il fit pis encore. Pour appuyer ses jugements dénigrants sur Milton, il s'était avisé de citer un passage de Voltaire; et ce passage n'était autre que la satire de l'auteur du *Paradis perdu* par le sénateur Pococurante (*Candide*, c. xxv). On peut deviner avec quel cruel persiflage Lessing s'empara de cette bévue de Gottsched; il lui prouva que les idées de *Candide* étaient les siennes, et que s'il n'était pas l'auteur du roman, peu s'en fallait.

teur d'*Agathon* le moraliste et le chrétien farouche de ses jeunes années. Lessing se montra plus favorable pour sa tragédie de *Jane Gray :* encore le convainquit-il de plagiat envers le poëte anglais Rowe.

Sa polémique acharnée contre Cramer et Basedow offre quelque analogie avec ses attaques contre Wieland. L'*Inspecteur du Nord*, feuille rédigée par ces deux écrivains sous la présidence de Klopstock, était animé d'un zèle dévot qui ne connaissait pas les ménagements. La poésie, au sens de ces hommes pieux, mais intolérants, devait être l'auxiliaire de la chaire, et la critique tourner en inquisition. Lessing avait plus d'une raison pour repousser de telles doctrines ; aussi Cramer, et surtout Basedow furent-ils tellement malmenés par lui, que leur feuille ne s'en releva pas. C'en était fait de la critique subordonnée à la morale et à la religion : désormais la poésie fut indépendante en Allemagne ; on n'osa plus demander au poëte quelles croyances il professait : Lessing avait préparé les voies à l'indifférence de Gœthe.

Si le hardi critique détruisait sans pitié tout ce qui lui paraissait faire obstacle au libre développement du génie germanique, il n'hésitait pas à mettre en lumière les œuvres vraiment allemandes. Quoiqu'il goûtât peu la poésie religieuse, et surtout les odes de Klopstock et de son école, il rendit, même contre ses amis, une justice éclatante aux progrès que la versification et la langue allemande avaient faits, grâce au chantre du *Messie.* Il signalait avec soin les poëtes dramatiques d'un vrai mérite, comme

Elias Schlegel et Weisze. Il continuait son patronage à la muse du grenadier prussien ; il vantait les poésies de Kleist. Il remontait même jusqu'aux vieux poëtes allemands, plutôt que de sacrifier quelqu'un des titres poétiques de la Germanie. Il ne dédaignait pas Hans Sachs, et admirait le poëte silésien Frédéric de Logau, dont il publiait, de concert avec Ramler, les épigrammes, accompagnées d'un savant dictionnaire de sa langue.

Ce qui l'irritait partout et toujours, c'était de voir le génie allemand rabaissé au-dessous du génie français. Il ne pouvait pardonner à Leibniz d'avoir, dans un compliment banal, accordé aux Français la supériorité de l'esprit, et réservé aux Allemands seulement celle de l'application (1). Cette pensée le blesse, il en exprime son ressentiment dans des épigrammes, dans des fables, partout. Et cependant il ne trouve autour de lui qu'écrivains qui montrent aux Allemands la perfection française comme un objet d'envie. Il commence déjà à la nier dans la poésie dramatique : il refuse à nos poëtes l'action,

(1) « *Et quid aliud exspectes à Germano, cui nationi inter animi » dotes sola laboriositas relicta est?* » C'est ainsi que Leibniz écrivait à Huet, qui l'avait prié de se charger d'un auteur pour la collection *Ad usum Delphini*. « Et qu'on s'étonne maintenant, s'écrie Lessing, que les Français fassent si peu de cas d'un savant allemand, quand les meilleures têtes de l'Allemagne rabaissent tellement au-dessous d'eux leurs compatriotes, et cela seulement pour qu'on ne puisse pas leur refuser la politesse et le savoir-vivre ! Car il ne faut pas s'imaginer que cette nation, *faite de compliments*, tienne aussi pour compliments ce qui peut à quelque degré servir à rabaisser ses voisins. » (L. 71.)

le style poétique, que sais-je (1)? Il prélude à cette grande guerre contre le théâtre francais, qui porte le nom de ***Dramaturgie de Hambourg***.

III

Mais en même temps que les Lettres sur la littérature, il publiait un autre ouvrage plus particulièrement dirigé contre le goût français. Je veux parler de la collection de ses *Fables* en prose, et des ***Dissertations sur la Fable*** (1759) qu'il y joignit, et sans lesquelles on ne doit pas, dit-il, juger des premières.

Nous avons déjà dit que la fable jouissait d'une grande faveur en Allemagne, depuis le commencement du xviiie siècle. Le goût inné de la nation pour les symboles et les allégories la portait naturellement vers ce genre, où le dessein de l'auteur est presque toujours enveloppé des voiles de la fiction. Cependant l'Allemagne n'avait pas su par elle-même retrouver l'inspiration du roman satirique du moyen âge, comme fit Goethe plus tard, ou créer un genre nouveau d'allégorie. Elle s'était contentée de suivre des modèles étrangers : d'abord Esope et Phèdre, qui furent traduits et imités en cent façons; puis (comme on en venait toujours là), les poëtes français. Une fois à l'œuvre, on alla vite : l'Allemagne crut voir paraître à la fois un la Motte et un la Fontaine dans les personnes de Stoppe et de Ha-

(1) L. 14, 5.

gedorn (1738); et, comme dit malicieusement M. Gervinus, « on triompha de ce qu'une seule foire de Leipzig avait donné au pays ce que la France avait mis tant d'années à produire. » Dès lors, les imitateurs des fabulistes français s'appelèrent légion, dit le même auteur.

Vers le même temps, les critiques des deux écoles ennemies de Leipzig et de Zurich exposèrent la théorie du genre. Breitinger trouvait que la fable réunissait, mieux qu'aucun autre genre, sauf l'épopée, les conditions essentielles de la poésie, la vérité et le merveilleux. La fable était à ses yeux une épopée en raccourci, l'épopée une fable étendue. Gottsched, au contraire, ramenait ce genre à la leçon morale toute nue, et n'y admirait que la brièveté ésopique. Celui-ci n'eut guère d'autre disciple que Lessing, tandis que la doctrine des Suisses fut adoptée et pratiquée par les auteurs des fameux ***Articles de Brême*** (1), où parurent les fables de Gellert; puis

(1) *Bremer Beitraege.* Le vrai titre de cette feuille est *Nouveaux articles pour le plaisir de la raison et de l'esprit.* Elle commença à paraître, en 1744, sous la rubrique de *Breme et Leipzig.* Les plus illustres rédacteurs sont Klopstock, Gellert, Cramer, Adolphe et Elias Schlegel, Rabener, Zachariæ, etc. Ils formaient une pléiade de jeunes poëtes dévots, pour la plupart ecclésiastiques, dont Klopstock était l'âme, et qui professaient entre eux une amitié mystique. Cette petite église, issue des doctrines des Suisses, avait adopté pour objet de son culte la poésie religieuse et morale sous toutes ses formes. A côté des odes mystiques de Klopstock, elle donnait les épopées comiques de Zachariæ, les satires de Rabener et les fables de Gellert. Zélée pour la foi, effrayée des progrès de l'irréligion, que les traductions des libres penseurs anglais vinrent encourager vers 1745, elle se voua à combattre l'incrédulité. Disper-

par Lichtwer (1748), Gleim (1755), et la plupart des fabulistes allemands postérieurs, tels que Pfeffel (1).

Lessing lui-même avait, quoi qu'il en dise, sacrifié à ce goût général ou à cette mode, dans les ***Fables et Contes en vers***. Mais dès ce temps-là, son patriotisme se révoltait contre le joug de l'imitation française, et il commençait à composer des fables conçues d'après des théories tout opposées (2). Il les écrivait en prose et en retranchait les ornements du récit. Le premier point était un progrès pour la littérature allemande ; car, suivant le jugement de M. Gervinus, beaucoup de ses contemporains étaient capables d'écrire en mauvais vers, et pas un en bonne prose. Quant à son système de composition, il l'expliqua lui-même dans ses ***Dissertations sur la Fable***.

Ce qui frappe tout d'abord dans ces petits traités, c'est une aversion systématique pour tout ce qui vient de France ; et il n'est pas sans intérêt d'y observer déjà la tactique à laquelle Lessing restera désormais fidèle contre la littérature française. En général, c'est une guerre de définitions qu'il fait à nos auteurs : il entreprend de leur prouver qu'ils n'ont pas connu le genre qu'ils ont cultivé ; d'où suit que leurs règles sont fausses et leur pratique erronée. A cette argumentation scolastique, il ajoute quelques épigrammes sur la légèreté et l'ignorance des Français,

sée par les circonstances, elle demeura fidèle à ses débuts et à ses vœux. Lessing la reconnut dans l'*Inspecteur du Nord*.

(1) Gerv., *Gesch. d. deutsch. Dichtung*, t. IV, p. 91-99.

(2) Il en avait un recueil tout prêt dès le milieu de l'année 1757. V. Corr. av. Mendelss. 1er juil., 8 août 1757.

pour ruiner par le ridicule une nation qui se sert tant de cette arme contre ses voisins.

Cette exécution faite, il faut proposer d'autres modèles aux Allemands, qu'on prive de ceux qui leur étaient familiers. Nous avons vu depuis longtemps Lessing indiquer les Anglais; mais il est d'autres modèles qu'il préfère, et qui ne manquent dans aucun genre : ce sont les anciens. L'imitation de l'antiquité bien comprise, tel est au vrai l'idéal de Lessing.

Enfin, pour donner l'exemple des réformes qu'il propose, il écrit lui-même des ouvrages d'après ses théories. Il a la modestie de ne point les considérer comme des chefs-d'œuvre, mais simplement comme des spécimens; il ne s'attribue point le génie; il déclare avec une admirable franchise que la critique est la source de ses inspirations; et néanmoins il lui arrive ainsi d'écrire des œuvres qui n'ont pas été dépassées dans son pays.

On vient de lire, sous une forme générale, le résumé des travaux de Lessing sur la fable. Au fond, c'est une déclaration d'hostilité contre ce genre littéraire, qu'il veut éliminer du domaine de la poésie. Il n'a pas entrepris cette campagne sans de mûres réflexions; car il n'y avait point de genre de poésies, dit-il lui-même, sur lequel il se fût si longtemps attardé. Il avait lu à peu près tous les fabulistes anciens et modernes, et tous les écrits théoriques sur la fable. Son opinion définitive était « que les modernes avaient abandonné la véritable voie, celle d'Esope, pour les petits chemins fleuris où se com-

» plaît le talent babillard de conter. » A ses yeux, la fable marque « le confin de la poésie et de la morale. » Son unique objet est d'enseigner une vérité morale : l'invention poétique y consiste uniquement à trouver un exemple qui soit la traduction figurée, mais stricte, de cette vérité. L'utilité est sa seule raison d'être.

La fable devait déchoir de son haut rang par cela seul qu'on la considérait comme un moyen de perfectionnement moral ; ou plutôt, il fallait la séparer d'un genre naturellement différent. Rendre à chaque genre ce qui lui appartient, telle est la mission que se donne en général la critique de Lessing. Isoler la poésie de tout ce qui n'est pas elle, tel est le principal service qu'il s'applique à lui rendre. Ici, il l'affranchit du joug de la morale ; dans le *Laocoon*, il l'affranchira de celui de la peinture. Et déjà, dans ses dissertations sur la fable, on aperçoit quelques germes de la distinction qu'il établira plus tard entre les arts représentatifs et la poésie.

Les distinctions se précisent au moyen de définitions : aussi Lessing ne s'y épargne-t-il pas. Il passe en revue les définitions de la fable données par les critiques français, la Motte, Richer, Batteux, le Bossu, qui sont identiques à celle de Breitinger : il prétend prouver aux Français, par l'analyse et par l'autorité de Wolff, de Quintilien, d'Aristote, de Théon et d'Aphthonius, qu'ils ne savent ce que c'est que fable, allégorie, action, et enfin qu'ils n'entendent même pas les termes dont ils se servent. Nous n'aurons garde de le suivre dans ces développements pédantesques, mêlés de paradoxes et d'idées ingé-

nieuses, et dont la conclusion pratique serait qu'on a tort de trouver du plaisir et du fruit à la lecture des *Fables* de la Fontaine.

C'est en effet la renommée de la Fontaine qu'il s'agit de détruire, et contre laquelle Lessing entasse tout cet appareil d'érudition et de termes philosophiques. Il n'en proteste pas moins « qu'il n'a rien » contre la Fontaine, mais contre ses imitateurs, » contre ses aveugles adorateurs ! »

« La Fontaine, continue-t-il, connaissait trop bien les an- » ciens pour ne pas savoir ce que demandaient les modèles » antiques et la nature pour faire une fable parfaite. Il savait » que la brièveté est l'âme de la fable; il avouait que son » plus bel ornement est de n'en point avoir. Il reconnaissait » avec une aimable loyauté qu'on ne trouverait pas dans ses » fables l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre » recommandable, que c'étaient des qualités où sa langue » l'avait empêché en partie d'atteindre, et qu'uniquement » par cette raison, qu'il ne pouvait imiter Phèdre en cela, » il avait cru qu'il fallait *en récompense égayer l'ouvrage* » *plus que Phèdre n'a fait.* — Quel aveu! s'écrie Lessing. A » mes yeux cet aveu lui fait plus d'honneur que toutes ses » fables. Mais de quelle étrange facon ne fut-il pas reçu par » le public français! On crut que la Fontaine voulait faire là » un simple *compliment*, et l'on estima la compensation infi- » niment au-dessus du dommage. Il ne pouvait guère en » être autrement; car cette compensation était trop séduisante » pour des Français, qui ne voient rien au-dessus de la » gaîté. Une de leurs têtes spirituelles, qui depuis a eu le » malheur de rester spirituelle pendant cent ans, prétendait » que si la Fontaine s'était mis au-dessous de Phèdre, » c'était par pure bêtise; et là-dessus la Motte s'écriait : « Mot » plaisant, mais solide! »

Voilà donc comment un des esprits les plus fins de l'Allemagne comprenait la touchante, mais trop



candide humilité de la Fontaine, et la piquante justesse du mot de Fontenelle! Comment s'étonner, après cela, que toute la poésie des fables, que toutes leurs grâces naïves, que toute leur innocente malice n'aient été pour Lessing qu'un insipide bavardage! Je ne suis pas surpris qu'un Gottsched ait reproché à Gellert d'abandonner le *naturel* d'Esope pour le *maniéré* de la Fontaine; mais j'attendais mieux de Lessing. Il faut ici déposer toute illusion : Lessing n'a jamais su apprécier un seul écrivain français; il n'a pas plus compris Racine que la Fontaine, Molière que Corneille. S'il lui arrive de louer un de nos auteurs, c'est à coup sûr un auteur de second ordre. Les mérites du style français sont lettre close pour lui. Loin de moi la pensée de le lui reprocher, s'il n'avait été si dur pour nos plus grands maîtres! Mais puisqu'il se croyait en droit de nous juger, puisque ses jugements font encore autorité près de ses biographes allemands, il faut bien le dire, Lessing n'a jamais eu le sens des beautés de la littérature française. Valait-il mieux faire comme ses compatriotes, qui s'éprenaient de modèles qu'ils n'entendaient pas davantage? Non, il a eu du moins le mérite de rejeter ce qui ne convenait pas au génie allemand; et quoique par de mauvaises raisons, il a bien fait de blâmer un engouement funeste à l'originalité nationale.

Quant à sa théorie de la fable, elle est jugée (1). Nous n'avons pas besoin de discuter ses définitions : quelque sagacité, quelque érudition qu'il puisse dé-

(1) H. Taine, *Essai sur les fables de la Fontaine*, ch. Ier.

velopper dans le détail, déclarer au génie qu'il n'a pas le droit de féconder un genre par l'invention poétique, c'est se démentir soi-même, quand on proclame la liberté du génie. Ramener la fable à Ésope, après qu'elle a été traitée par la Fontaine, c'est condamner les arts pour être sortis de leur berceau. Tout au plus pouvait-on dire qu'après la Fontaine il fallait renoncer à ce genre, ou se borner à l'ambition modeste d'écrire de petits poëmes amusants et instructifs pour les enfants. C'est ce que Gellert a réussi à faire; aussi ses fables sont-elles demeurées classiques en Allemagne.

Celles de Lessing partagent le même avantage, mais grâce au style, qui en est exquis, plutôt qu'au dessein, qui en est rarement irréprochable. Des moralités subtiles, paradoxales, ambiguës, des distinctions perpétuelles; des épigrammes nominatives déparent trop souvent ce recueil. Cependant on y peut faire un choix : les observations fines et les vérités solides n'y manquent pas, mais on y sent trop la recherche d'un esprit raffiné, qui veut à tout prix être neuf, et qui l'est trop souvent aux dépens de la simplicité qu'exige la fable (1).

(1) Lessing est surtout malheureux quant il veut corriger les fables de la Fontaine. Je n'en citerai que deux exemples.

1° (Liv. II, f. 16, *L'Avare*; cf. la F. l. IV, f. 20). « Tu ne te serais » pas servi de ton trésor, dit le voisin : figure-toi donc que la pierre » est ton trésor, et que tu n'es pas plus pauvre qu'auparavant.— » Quand je ne serais pas plus pauvre, répliqua l'avare ; un autre » n'est-il pas plus riche d'autant ? J'en perdrai la raison ! »

Voilà qui s'appelle enchérir heureusement! Ce n'était pas assez que l'avare fût avare, il fallait encore qu'il fût envieux ! C'est

Quant à son style, quelque simple qu'il soit, il porte encore trop la livrée de la poésie, s'il prétend à la nudité ésopique; et il est trop sec, s'il veut être poétique (1). Enfin nous ne croirons jamais que le profit moral qu'on peut tirer des fables soit assez grand pour compenser la perte du plaisir que donne un petit poëme achevé.

Pour résumer nos jugements sur les fables de Lessing, nous ne saurions mieux faire que de reproduire celui qu'en porta dans ce temps-là le *Journal étranger* (2) :

ainsi que Lessing cherche presque toujours le nouveau, en multipliant les intentions, dont il surcharge son principal dessein.

2° L. II, f. 15, *Le Renard et le Corbeau.* Je résume, car malgré ses prétentions à la brièveté ésopique, Lessing souffre ici d'être résumé.

Un corbeau emportait dans ses serres un morceau de viande empoisonnée, qu'il avait ramassé par hasard. Le renard, le saluant du titre d'Oiseau de Jupiter, lui dit : N'est-ce pas ma nourriture de tous les jours, que tu m'apportes ? Le corbeau, charmé d'être pris pour un aigle, laisse tomber la viande. Le renard en crève. « Puissiez-vous, damnés flatteurs, n'obtenir que du poison pour prix de vos louanges ! »

1° La moralité n'est qu'un vœu ; c'est avouer que la punition infligée au flatteur n'est pas conforme à la réalité. 2° Cette punition n'est qu'un effet du hasard ; or le hasard ne renferme aucun enseignement. 3° Comment le corbeau peut-il croire que l'oiseau de Jupiter est le pourvoyeur du renard ?

Froide invention, enseignement nul, telle est cette fable en deux mots. Cela ne valait pas la peine de corriger la Fontaine.

(1) Il ne parle pas lui-même de ses fables sur un ton trop élevé : « J'ai eu, écrit-il à Gleim, à terminer mes fadaises... Ce sont des fables, cher ami, et je puis prévoir que ni mes fables, ni mes traités sur la fable, n'obtiendront l'assentiment d'un poëte, et par conséquent le vôtre. » L. 23 oct. 1759.

(2) Nov. 1761, art. VI.

» N'en déplaise à M. Lessing, toutes ses observations sont » plus ingénieuses que vraies : la précision qu'il affecte, et » qu'il voudrait mal à propos confondre avec la simplicité, ne » s'accorde nullement avec le caractère de la fable. Le princi- » pal objet de cette sorte de poëme est de couvrir le précepte; » et les fables de M. Lessing ont, s'il est permis de s'exprimer » ainsi, la sentence gravée sur le front. S'il ne s'agissait que » de nous conduire tout droit à la vérité, on se passerait de la » fable elle-même. Du reste, il y a beaucoup d'esprit, de fi- » nesse, de profondeur et de philosophie dans les fables de » M. Lessing; cet auteur est un des plus heureux génies de » l'Allemagne. »

Le dessein de Lessing avait été surtout négatif. A l'égard de nos fabulistes, sa critique doit être considérée comme non avenue ; mais à l'égard de l'Allemagne, elle fut décisive : la fable retomba du rang trop élevé où elle avait été placée ; en perdant les ornements poétiques, elle perdit son importance.

IV.

Chemin faisant, Lessing avait semé dans ses dissertations quelques pensées importantes sur l'action en général, et en particulier sur celle de l'épopée et du drame. Il voulut les mettre en exemple dans une œuvre dramatique; et comme il était à cette époque épris de la brièveté, autant qu'indisposé contre la poésie (1), il écrivit son drame en prose et

(1) Il écrivait à Mendelssohn (nov. 1757) : « Vous avez raison : » les belles-lettres ne devraient nous prendre qu'une partie de » notre jeunesse : nous avons à nous exercer dans des choses » plus importantes, avant de mourir. »



en un acte, n'y voulant mettre que l'action toute nue. Telle est la tragédie de *Philotas*.

L'honneur militaire est l'unique ressort dramatique de cette pièce (1). Un fils de roi, fait prisonnier dans un combat, se donne la mort pour sauver son père des dures conditions que le vainqueur pourrait lui imposer. Qui ne reconnaîtrait ici un souvenir des méditations du grand Frédéric, à la veille de la bataille de Roszbach ? Cette tragédie, remplie des sentiments héroïques du temps, pouvait tirer des circonstances un intérêt particulier; mais un siècle après, la critique n'a plus à considérer que le mérite dramatique de l'ouvrage. Sans le juger en détail, nous dirons que Lessing ici, comme dans ses fables, ressemble au philosophe scythe : à force de ramener la création poétique à l'essentiel, il ne laisse qu'un tronc privé de vie.

Cette étude était, au moins par l'intention, un retour vers la manière antique, et formait un contraste avec les tragédies d'imitation française. Lessing préparait à cette époque la *Vie de Sophocle* (2). Il s'inspira sans doute du *Philoctète* pour composer cette tragédie sans amour, sans épisode, sans péripéties, où tout le nœud consiste dans l'opiniâtreté du héros.

Cependant il sentait bien que l'imitation des an-

(1) Lessing avait songé à développer la même passion dans un *Codrus*. La tragédie du jeune de Cronegk sous ce titre ayant piqué son émulation, il jeta un plan sur le papier, l'envoya à Mendelssohn, et l'abandonna.

(2) L. à Gleim, 28 fév. 1760.

ciens ne rajeunirait pas la poésie allemande, si l'on ne savait, comme les Grecs eux-mêmes, trouver des sujets dans l'histoire et dans les traditions nationales. Shakspeare lui paraissait le modèle à suivre, à cause surtout du caractère moderne et patriotique d'une grande partie de son théâtre. Aussi voulut-il faire un essai dans la manière du grand tragique anglais. Il remania la légende du ***Docteur Faust***, personnage favori des Allemands, mais qui n'était plus joué que sur les théâtres de marionnettes. Il écrivit quelques scènes, qu'il communiqua au public, dans les *Lettres sur la littérature*, comme fragments d'une ancienne pièce «où il reconnait beaucoup du »caractère anglais, et nombre de scènes dont un gé- »nie shakspearien était seul capable (1)» Il se proposait de faire représenter sa tragédie à Berlin, mais il ne l'acheva probablement jamais, et nous n'en possédons que des plans et des débris. On n'en doit pas moins remarquer que cet esprit, qui concevait beaucoup plus qu'il n'exécutait, a plus d'une fois rêvé les œuvres que Gœthe devait accomplir. Il avait songé à remanier le roman satirique de ***Reineke Fuchs*** (2), comme il a entrepris de traiter ***Faust.*** Un plus puissant génie réalisa ces idées qui avaient traversé son esprit : peut-être, sans Lessing, Goethe

(1) 16 fév. 1759. — Marlowe, l'un des prédécesseurs de Shakspeare, avait en effet traité *la vie et la mort du docteur Faustus* (*Shakspeare*, par M. Alf. Mézières, 1860, p. 15); peut-être Lessing s'en inspira-t-il.

(2) V. *Disc. s. la Fable.*

n'eût-il pas songé à fondre ensemble le vieux génie germanique et le nouveau.

Au reste, Lessing n'interrompait pas ses énormes travaux dramaturgiques : il ne cessait d'accumuler des trésors pour une scène allemande qui n'existait pas. « J'écris jour et nuit, dit-il à son ami Gleim, » et ma plus mince ambition est aujourd'hui de faire » au moins trois fois autant de pièces de théâtre que » Lope de Véga (1). » Pourtant il ne fit guère, dans cette période, que des projets et des esquisses, qui se sont retrouvés en partie dans ses papiers. Mais il faut signaler une traduction de grande importance dans sa carrière de dramaturge : c'est celle du *théâtre de Diderot* (2). Il a lui-même témoigné plus tard avec une noble franchise, « sa reconnaissance envers » un homme qui avait eu une si grande part à la for» mation de son goût (3). » Il affirme que, depuis Aristote, jamais esprit plus philosophique ne s'est occupé du théâtre. C'est une satisfaction pour lui de penser que peut-être Diderot obtiendra-t-il plus de faveur en Allemagne qu'en France, et qu'ainsi pour cette fois, les Allemands échapperont au ridicule de n'imiter les auteurs français que quand ceux-ci commencent à passer de mode dans leur pays. Nous reviendrons ailleurs sur la comparaison des idées de Lessing et de Diderot, et nous verrons à quelles conditions un écrivain français a pu trouver

(1) L. 8 juil. 1758.
(2) Berlin, Vosz ; 1760-1761.
(3) *Préf.* de la 2e éd., 1781.

grâce devant l'adversaire passionné du goût français.

V.

Il avait beau travailler jour et nuit, et produire sans cesse, le joug de la pauvreté ne s'allégeait pas : un faible envoi d'argent de Kleist (1) ; que dis-je ? un de ces humbles cadeaux qu'une mère seule peut faire, une paire de bas (2), étaient des bonnes fortunes pour l'infatigable écrivain. Cependant son courage et sa bonne humeur avaient tenu bon contre son mauvais sort. Mais la mort de son héroïque ami Kleist, qui succomba prisonnier des Russes, l'accabla. La maladie survint ; la guerre le poursuivit jusque dans Berlin. Il vit les Russes entrer en vainqueurs dans la capitale de la Prusse ; il vit deux journalistes, dont l'un était son successeur au journal de Vosz, fouettés par les soldats en place publique (3). Il tomba dans la plus noire tristesse. La société même de ses amis ne pouvait plus l'égayer, il s'imaginait qu'il leur était à charge. Ses sentiments d'ailleurs ne s'accordaient pas entièrement avec les leurs. C'étaient des Prussiens exclusifs ; il se disait citoyen du monde. Tout en saluant la grandeur de la Prusse, comme un réveil de l'Allemagne, son esprit, trop dégagé de toutes les opinions communes, ne se trouvait satisfait de rien de ce qu'il voyait ou entendait.

(1) L. 6 août 1758.
(2) L. 3 avr. 1760.
(3) Stahr, t. I, p. 193.

Tout lui paraissait borné. Il était de ces natures qui épuisent vite les joies de ce monde, et qui ne se sauvent du dégoût que par le changement. D'ailleurs, n'avait-il pas assez longtemps subi les épreuves d'une vie précaire, n'était-il pas temps qu'il se fît place dans la société? On lui promettait toujours quelque emploi: il attendait, sans vouloir aller au-devant, trop fier pour solliciter. Enfin, il lui sembla que la fortune venait s'offrir à lui, sous un visage assez étrange, il est vrai. Mais il n'avait pas le choix: la tentation le prit de s'enrichir en peu de temps pour s'assurer l'indépendance.

Le général de Tauentzien, illustré par une héroïque défense de Breslau, avait été nommé par Frédéric gouverneur de cette place, et directeur général des monnaies. Les finances du roi ayant été épuisées par la guerre, il lui fallait à tout prix de l'argent. Il eut recours à des refontes successives de monnaies, c'est-à dire, à une sorte de banqueroute progressive. Tauentzien, chargé de ces opérations suspectes, avait besoin d'un secrétaire capable et sans importance personnelle. Des propositions avantageuses furent faites à Lessing, qui les accepta tête baissée. Il s'en alla donc battre monnaie à Breslau, sous le général Tauentzien. Il s'enfuit de Berlin, comme toujours, sans rien dire à ses amis (nov. 1760). A peine arrivé à Breslau, il apprit par les journaux qu'il venait d'être proclamé membre étranger de l'Académie de Berlin (1). Cet honneur le laissa par-

(1) V. *Mémoires de l'Académie* de Berlin, 1772.

faitement froid, il lui paraissait indifférent de dépendre d'un président d'académie ou d'un général; encore préférait-il Tauentzien à Maupertuis (1).

§ 2. — Séjour a Breslau (1760-1764). — *Vie militaire. — Minna de Barnhelm.*

I.

Quand Lessing vit de près à quelles conditions on pouvait faire fortune à Breslau, sa conscience se révolta. Possédant le secret de toutes les opérations de son général, il lui était facile de se livrer sans rien risquer à des opérations lucratives. Il n'avait qu'à imiter son chef, qui s'enrichit en peu de temps de 150,000 thalers. Les tentateurs ne lui manquaient pas : un certain Juif, trop fameux par les bénéfices qu'il fit dans ces opérations, le sollicitait d'entrer dans la complicité de ses gains par certaines complaisances, et tâchait d'y intéresser aussi son coreligionnaire Mendelssohn, probablement pour triompher plus aisément de la résistance de Lessing. Mais celui-ci, averti par la voix sévère de l'honnête Moses, autant que par celle de son cœur, se tint en garde contre les piéges qu'on lui tendait (2). Il fallait donc renoncer à s'enrichir, tout en voyant la fortune publique fondre sous ses yeux. « Laissez-nous

(1) L. 7 déc. 1760.
(2) *Id.*

» encore battre monnaie pendant trois ans, écrit-il (1),
» et les richesses les plus sensibles deviendront des
» imaginations pures. »

Cependant il jouissait pour lui d'une opulence relative : éclair de faveur de la fortune dans une vie de privations. Il put satisfaire sa grande passion pour les livres; mais avec son incurie naturelle, il jetait l'argent à pleines mains. Il avait d'ailleurs à répondre aux exigences sans cesse renouvelées de sa nécessiteuse famille. Il jouait beaucoup, au grand désespoir de son ami Moses. Et que faire dans une société d'officiers? En définitive, après cinq ans de séjour à la source des richesses, il partit aussi pauvre qu'il était venu (2).

Son temps s'en allait comme son argent, au moins à ce qu'il dit. On n'aurait pas de peine à le croire, d'après les occupations de sa charge et la vie qu'il menait, s'il ne restait des preuves de ses études de ce temps-là. Selon toute apparence, il profita des ressources que lui offraient des bibliothèques de monastères pour accroître ses connaissances théologiques, qui devaient éclater plus tard d'une manière si imprévue (3). D'autre part, excité et conduit par Mendelssohn, il étudia la philosophie de Spinoza. Il s'en montre à cette époque très-peu satisfait. Son maître est Leibniz, et c'est par les principes de

(1) L. 22 oct. 1762.

(2) Il renonça même à un petit héritage, legs touchant d'un amour malheureux... (L. du 30 mai 1762).

(3) *Vie de Lessing*, par son frère, t. I, p. 243.

ce philosophe qu'il combat le spinozisme de Mendelssohn. Il accuse familièrement son ami d'être « un petit sophiste », et s'étonne de ne voir personne défendre Leibniz contre lui. Nous insistons sur ce point, parce qu'on verra plus tard Lessing accusé à son tour de spinozisme (1).

Cependant il n'était pas venu à Breslau pour étudier en homme d'école. La force de l'habitude le ramenait aux recherches savantes; mais l'homme de mouvement extérieur, qui vivait en lui à côté de l'autre, et qui l'avait lancé dans l'équipée de Breslau, ne demeurait pas oisif. Il se jetait dans le tourbillon de ce monde mêlé et bizarre que la vie guerrière suscite et anime. Nul n'y paraissait plus à son aise que lui. Il n'observait pas cette société irrégulière en spectateur, mais en acteur. Il n'était pas difficile, nous l'avons dit, en fait de société. Il fréquentait, à cette époque, une troupe dramatique de bas étage; celle de Franz Schuch, qui jouait des arlequinades et des farces populaires. Aussi facile pour le théâtre que pour les gens, pourvu qu'il y trouvât du naturel, il préférait ces pièces grossières, mais nationales, à la tragédie noble et exotique dans la manière de Gottsched.

A ces observations sur la vie de garnison et sur l'administration militaire et financière, il put joindre un aperçu de la guerre. Il suivit son général au siége de Schweidnitz, qui dura plusieurs mois, puis à Potsdam, près du roi, et enfin revint à Breslau

(1) L. 17 avr. 1753.

avec Tauentzien, nommé gouverneur de toute la province de Silésie.

Pendant ce temps, la paix avait été signée à Hubertsburg. Le roi s'empressa de soulager ses finances par de nombreux licenciements. Une partie de ses troupes était composée d'aventuriers de toute espèce et de tous pays, parmi lesquels se trouvaient mêlés quelques honnêtes gens, qui, après avoir servi le roi de leur sang et de leur fortune, reçurent un congé pour remerciement.

II.

Lessing vit dans ces infortunes imméritées la matière d'un drame original, où il pourrait rassembler ses observations faites sur le vif de la vie militaire. Il composa ***Minna de Barnhelm*** ou ***la Fortune du Soldat***. Pour la première fois, depuis les essais de sa jeunesse, il entreprenait d'écrire un ouvrage dramatique, sans préoccupation ni de modèle, ni de théorie. Aussi cette pièce est-elle douée d'une vie qui manque trop souvent au théâtre de Lessing. On sent qu'il a vu ce qu'il a peint, et quelques faits curieusement rassemblés par ses biographes confirment ce sentiment (1). L'imagination et l'art n'ont fait que travailler sur des éléments recueillis par l'expérience. On peut même dire qu'il s'est peint lui-même dans quelques traits de son héros. Son défunt ami, Kleist, a sans doute fourni le reste du caractère.

(1) Danzel, p. 470-471.

Le seul personnage qui forme un contraste dans la pièce, au milieu d'une édifiante collection de caractères magnanimes, est un de nos compatriotes. Un aigrefin, lieutenant à son dire, escroc de profession, au demeurant l'homme le plus poli du monde, représente ici le nom français. Il paraît que la haine de Lessing pour tout ce qui le portait n'était pas sur ce point sans fondement. Des aventuriers de toute sorte passaient le Rhin dans ce temps-là, et il n'en manquait pas dans l'armée. On ne saurait blâmer Lessing d'avoir livré au ridicule une classe de gens si méprisables. La friponnerie et la fatuité de ces chevaliers d'industrie devaient également blesser l'honnêteté allemande.

Goethe (1) prête à l'auteur, dans la composition des caractères de cette pièce, une intention politique délicate et généreuse. La guerre avait laissé dans les cœurs saxons de graves ressentiments contre les Prussiens, dont l'orgueil et la raideur, même après la paix, ravivaient sans cesse le souvenir des maux de la guerre. Dans l'œuvre de Lessing, la Saxe offre l'oubli à son vainqueur, et l'apprivoise par ses grâces. La jeune saxonne Minna, noble et riche, se met à la poursuite du major prussien mutilé, congédié et pauvre, et se donne à lui presque malgré lui. Ainsi, Lessing s'offrait au héros prussien qui n'avait pas d'yeux pour son mérite.

La comédie de *Minna de Barnhelm* est un hommage à Frédéric II, dont le nom se trouve inscrit

(1) *Aus. m. Leben*, t. I, p. 356.

sur ce premier monument de la scène allemande affranchie. On trouva même hardi, et presque téméraire, d'avoir désigné le souverain régnant dans un ouvrage de théâtre. Cette innovation n'était pourtant pas plus audacieuse que l'intervention de Louis XIV dans la fable du *Tartuffe*. Mais les Allemands n'osaient se hasarder à faire du théâtre l'image précise de la société contemporaine. Lessing leur donnait un salutaire exemple, qui fut vite oublié, ne fût-ce que par lui-même. Aussi n'a-t-il jamais rencontré une inspiration aussi heureuse ; et le théâtre allemand n'a jamais été plus national. Il sentait luimême le mérite singulier de ce drame ; car il écrit à Ramler, qu'il prenait pour son juge avec une grande déférence : « Si cette pièce n'est pas meilleure » que tous mes ouvrages dramatiques antérieurs, je » suis fermement résolu à ne plus rien faire pour le » théâtre. »

III.

Minna de Barnhelm est le seul ouvrage que Lessing ait achevé pendant son séjour à Breslau (1). Il y prépara cependant *le Laokoon*, mais la maladie vint le surprendre au moment où il se trouvait, dit-il, plus en train de travailler qu'il ne l'avait jamais été. Il demeura longtemps languissant, et dans cet état, fit des réflexions piquantes sur la maladie. Si aux yeux de Pascal, la souffrance du corps est le

(1) L. 20 août 1764.

véritable état du christianisme, aux yeux de Lessing, c'est le véritable état du génie.

« Souhaitez-moi donc la santé, écrit-il à Ramler, mais au-
» tant que possible, avec un petit avertissement, avec un petit
» pieu dans la chair, qui fasse sentir de temps en temps au
» poëte la fragilité de l'homme, et rappelle à son esprit que
» tous les tragiques n'atteignent pas comme Sophocle à 90 ans,
» et quand même ils y parviendraient, que Sophocle a fait
» environ quatre-vingt-dix tragédies, et que je n'en ai encore
» fait qu'une ! Quatre-vingt-dix tragédies ! Cela me donne le
» vertige (1). »

Il était donc repris de sa passion pour le théâtre, ou plutôt elle ne l'avait jamais quitté au milieu des occupations les plus étrangères à ce genre et à toute espèce de poésie. Aussi ne voulut-il pas rester enchaîné à l'administration militaire. C'est en vain que sa famille le priait de ne quitter son poste que pour un emploi assuré. Il ne voulait, à aucun prix, renoncer à son ancien plan de vie, ni prendre aucun souci de l'avenir. Quant aux événements imprévus, il s'en rapportait à la Providence, et il avait, disait-il, des amis (2).

Aussi, après avoir passé près de cinq ans à Breslau, il mit ses papiers en ordre et dit adieu au général Tauentzien, à peu près sans argent, et sans préoccupation du lendemain. Il partit pour Berlin, (avril 1765), où il se promettait de ne rester que très-peu de temps, mais il ne s'expliquait pas sur ce qu'il y comptait faire.

(1) L. 5 août 1764.
(2) L. 13 juin 1764.

CHAPITRE VI.

Quatrième séjour à Berlin.

1765 - 1767.

Le Laokoon.

Après deux mois d'excursions dans les domaines de quelques nobles amis, qu'il était assez fier de posséder, Lessing parvint à Berlin (mai 1765). Là, il acheva et publia l'ouvrage qui nous paraît être son chef-d'œuvre, le *Laokoon* (1766).

Notre plan ne nous permet pas de toucher à toutes les questions que soulève un écrit d'une si haute importance. Nous nous proposons seulement de marquer la place que les études de ce genre tiennent dans la vie de Lessing, et de caractériser le dessein du *Laokoon*, la méthode du critique, et les principales conséquences de ses théories.

On se rappelle qu'à l'université de Leipzig, Lessing avait appris du professeur Christ l'usage qu'on peut faire des textes antiques pour l'étude des arts. Un esprit avide, comme il était, de tout genre de connaissances, et qui brûlait du désir de se mesurer

avec toute espèce d'écrivains, ne pouvait laisser de côté la critique des arts. Tout l'y portait : son instinct de critique ouvert à tout, son érudition merveilleuse sur les matières antiques, et la faveur générale du XVIIIe siècle pour les questions d'esthétique.

Le plus grand caractère du siècle est d'avoir cherché en général à établir ses opinions sur des principes philosophiques. Qu'il se soit souvent trompé, qu'il se soit quelquefois enfermé dans des principes trop étroits, c'est la condition de tout effort vers la vérité : du moins il a eu la noble ambition de s'éclairer à ses risques et périls. Ainsi fit-il pour la science du goût, qu'il essaya de fonder, et dont il a inventé le nom. C'est un Allemand, Baumgarten, qui, au milieu même du siècle, en 1750, hasarda le premier ce mot d'*Esthétique*, dont il a fait le titre de son livre. Mais avant lui déjà, combien d'ouvrages en France, en Angleterre, en Allemagne, traitent du goût, s'efforcent de le définir et de l'assujettir à des lois !

Une question qui, à première vue, peut paraître bornée, devint le centre des discussions sur le goût. Quels sont les rapports de la poésie et de la peinture ? Tel fut le problème qui donna naissance à l'*Esthétique*, et dont la solution était réservée à Lessing et au *Laokcoon*.

Déjà chez nous, dès les premières années du siècle, le pur, l'élégant Fénelon, ce disciple inspiré des anciens, avait comparé, mais sans aucune prétention didactique, la poésie à la peinture. L'expression de *peindre* revient sans cesse dans ses juge-

ments et dans ses éloges à propos des plus grands poëtes de l'antiquité. Il dit même en propres termes : « La poésie est une imitation et une peinture (1). » Cependant Fénelon n'avait eu d'autre dessein que de faire sentir, à l'aide d'une comparaison naturelle, les qualités qui lui paraissaient les plus éclatantes dans le style d'un Homère et d'un Virgile. On ne tarda pas à tirer de ce rapprochement, presque inévitable entre deux arts différents, une théorie de ces deux arts. L'abbé du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), prit pour épigraphe cet hémistiche d'Horace, abusivement interprété : *Ut pictura poesis.* Il semblait par là couvrir de l'autorité d'un poëte ancien la confusion de ces deux genres. Pourtant il était encore loin de les confondre, puisqu'il blâmait, dans la peinture, la représentation énigmatique de la pensée sous forme d'allégorie, et attribuait à la poésie seule le privilége du sublime. Mais la confusion s'accrut après lui, grâce au progrès de l'esprit d'abstraction.

Le xviie siècle avait aimé la mythologie dans la poésie et dans les arts ; le xviiie y substitua l'allégorie. Il n'y avait pas loin d'une mythologie d'emprunt, qui n'était qu'une sorte de travestissement des idées et des personnages contemporains, à d'autres fictions qui transformaient directement des êtres de raison en objets sensibles. De part et d'autre, c'était convention pure et froid symbolisme. Plus la philosophie gagnait, plus elle renversait toutes les

(1) *L. s. les Occ. de l'Acad.*, V.

images traditionnelles, qui ne lui présentaient plus aucun sens, pour élever à leur place des abstractions figurées, dans lesquelles l'imagination n'était plus que l'humble servante de la raison. Il s'ensuivait une confusion inévitable des idées des différents arts; car pour flatter ce goût de raisonner qui s'emparait du siècle, tous devaient rivaliser d'intentions philosophiques; tous, d'un commun mouvement, devaient s'éloigner de la nature sensible, et prendre leurs objets d'imitations moins dans le monde physique, que dans le monde intellectuel. La poésie même, réduite à exprimer des idées plutôt que des sentiments et des actions, devait, pour offrir des compensations à la sensibilité frustrée, se jeter dans le genre descriptif. Ainsi elle dessinait avec les mots, tandis que les arts du dessin raisonnaient avec le crayon : effort contre nature des deux parts, et servitude commune sous le joug de la philosophie, dont une philosophie meilleure devait les affranchir.

La question des rapports de la poésie et de la peinture fut résolue en sens divers par les critiques. Presque tous exagéraient les ressemblances des deux genres, mais les uns voulaient que les peintres imitassent les poëtes, et les autres, que les poëtes imitassent les peintres : Bodmer et Breitinger, dans leurs *Discours des Peintres* (1721-1722), suivant en ce point Addison, leur modèle (1), confondaient l'un et l'autre genre, mais surtout au détriment de la poésie, que Breitinger, dans sa *Poétique*, faisait con-

(1) *Entretien sur les médailles*, 1702.

sister surtout dans l'art de décrire. Haller, par son poëme des *Alpes*, donnait gain de cause à leurs théories. L'Italien Ludovic Dolce (1) proclamait de même que le bon poëte est bon peintre, et citait comme modèle le portrait d'Alcine dans l'Arioste. L'Anglais Joseph Spencer (2) portait au plus haut degré la confusion des genres. Son compatriote, Daniel Webb (3), représentait la poésie comme l'alliance du pouvoir de la musique avec celui de la peinture. Au contraire, le comte de Caylus, qui connaissait mieux la peinture que la poésie, voulait que le peintre prît ses sujets dans les poëtes, et regardait comme le poëte le plus parfait celui qui présentait des tableaux tout composés à l'imitation du peintre (4).

Déjà, cependant, certains critiques cherchaient à établir quelques distinctions essentielles entre les deux genres : ainsi, Winckelmann, dans ses *Pensées sur l'imitation des ouvrages grecs*, etc. (5), regardait la placidité du visage comme une condition essentielle de la beauté dans les ouvrages d'art ; Christian-Louis Hagedorn, dans ses *Considérations sur la peinture* (6), bannissait le laid des arts représentatifs. C'était les distinguer des ouvrages de la

(1) *Dialogue sur la peinture*, 1735, ap. Guhrauer, *G. E. Lessing*, t. I, et ap. Lessing, *Laokoon*.

(2) *Polymetis*, Londres, 1747, ap. Lessing.

(3) *Entretiens sur le beau dans la peinture*, ibid.

(4) *Tableaux tirés de l'Iliade*, etc. 1757.

(5) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).

(6) 1762.

poésie, qui ne sont pas enfermés dans les mêmes limites, et ne peuvent produire l'impression de la beauté visible. Mais Winckelmann tenait encore aux doctrines des Suisses sur l'union de la peinture et de la poésie, et mettait au plus haut rang de l'art les représentations allégoriques. Hagedorn admettait comme un axiome la similitude générale des deux arts (1).

Tel était l'état de la question, lorsque Lessing entreprit de la résoudre d'une manière définitive. Un grand nombre d'observations ingénieuses et d'idées vraies avaient été exprimées par les critiques précédents ; mais aucun principe n'avait été établi d'une manière démonstrative. De longue main, Lessing s'était préparé à soutenir cette discussion. Rien ne lui est étranger de ce qu'on a écrit avant lui sur la matière ; ses idées se forment peu à peu, et les germes de ses définitions apparaissent dans ses ouvrages antérieurs.

Il sortait à peine des universités, lorsque Mylius, son ami, donna au public allemand la traduction du fameux ouvrage du peintre anglais Hogarth, l'*Analyse de la beauté* (1754). Là, nulle métaphysique de l'art : la beauté réduite à la forme, la forme ramenée à ses éléments, les lignes : la ligne courbe, source de la beauté ; la ligne sinueuse, source de la grâce. Lessing, charmé de cette théorie tout expérimentale du beau, recommanda l'ouvrage avec une

(1) Guhrauer, *G. E. Lessing*, L. I, ch. II. Cf. Gervinus, t. IV.

insistance extraordinaire. Il espérait sans doute que la discussion allait s'emparer des idées de Hogarth, et faire sortir du choc des opinions la science du beau. Quant à l'*Esthétique* de Baumgarten, déjà publiée antérieurement, il ne paraît pas y attacher une grande importance. Mais le philosophe Mendelssohn s'empare des questions abstraites dédaignées par lui, et discute à sa manière, avec plus de bon sens que d'originalité, non-seulement les théories de Baumgarten, émanées de l'école de Wolff, mais encore celles de Hutcheson et de Burke. Incapable d'ailleurs, nous l'avons vu, de penser sans Lessing, il lui soumet toutes ses idées, et lui fait partager le fruit de ses études. Celui-ci, entraîné par son ami, traduit, en 1758, l'*Essai sur le beau et le sublime* de Burke, qui avait paru l'année précédente.

Mais l'ouvrage qui exerce sur tous deux la plus grande influence, est celui de Winckelmann. Mendelssohn en adopte les principes, et Lessing les combat. Le débat se trouve concentré sur la grande question du siècle, les rapports de la poésie et des arts représentatifs. Winckelmann soutient qu'une condition essentielle du beau dans les arts est l'imitation de la nature en repos, parce que le calme est la marque de la grandeur d'âme. Il fait donc dériver la beauté d'un principe tout spirituel. Mendelssohn s'empare de cette théorie, et l'applique à la poésie, même dramatique. Une âme qui se possède dans les plus cruelles épreuves est, à son sens, le plus digne objet de la tragédie; l'admiration est le ressort, la

grandeur d'âme est l'espèce de beauté qui convient par excellence à ce genre (1). Ainsi, de même que Winckelmann, il conclut à un principe unique du beau, et ce principe est tout moral. Il soutient ces doctrines dans sa correspondance avec Lessing ; il les développe dans un écrit, sur *les sources et l'alliance des belles-lettres et des beaux-arts* (1757).

Rien de plus contraire aux opinions de Lessing ; celui-ci croit que chaque genre comporte une beauté qui lui est propre ; et, bien que son ami lui reproche de trop s'attacher à la distinction des genres, il n'aperçoit que là le salut de la poésie et des arts. Pour chacun des deux genres, chercher des beautés étrangères, c'est manquer la vraie beauté. Sur la poésie, il a déjà indiqué son avis dans ses *Dissertations sur la fable.* L'essence de la poésie est l'action : à chaque genre poétique appartient son genre d'action ; mais en général, une action est un changement ou une somme de changements qui se suivent, et non qui se groupent côte à côte, de sorte qu'une œuvre poétique qui représenterait un tableau tout fait mentirait à son nom.

Telle est l'idée mère du *Laokoon*. Mais pour la développer, Lessing avait besoin d'un adversaire : car pour lui, toute théorie était une polémique. Nous avons nommé l'adversaire qu'il se choisit, c'est Winckelmann. Il n'en pouvait prendre un plus considérable. L'*Histoire des arts dans l'antiquité* n'avait pas encore paru quand il se mit à l'œuvre : elle

(1) L. 20 nov. 1756.

fut publiée pendant qu'il écrivait son livre (1764), et il n'en put tenir compte que dans ses derniers chapitres (1). Mais elle ne modifia rien aux principes qu'il avait soutenus contre l'auteur des ***Réflexions sur l'imitation des Grecs dans la peinture et la sculpture.*** L'avantage que gagnait sur lui Winckelmann par l'étude qu'il avait faite à Rome des chefs-d'œuvres de l'art antique, était plus considérable que nouveau Déjà en Allemagne, le savant archéologue, l'amateur passionné des beaux-arts, porté par une vocation irrésistible, avait vécu au milieu des œuvres d'art et des artistes, notamment à Dresde, et avait acquis des connaissances qui manquèrent toujours à Lessing. Mais qu'importait à un homme dont les idées toutes philosophiques trouvaient, il est vrai, dans les monuments de l'art, leur confirmation expérimentale, mais pouvaient, à la rigueur, s'en passer ?

En effet, ce qu'il y a de décisif dans le ***Laokoon,*** ce sont les conséquences que l'auteur tire en quelque sorte de la définition même des arts. Une multitude de discussions accessoires de goût et d'érudition s'y entrecroisent. Sur ces points de détail, la découverte d'un monument nouveau de l'art ou d'un texte antique auparavant négligé, pouvait donner matière à des modifications d'opinion. Mais le fond même de la doctrine n'en pouvait souffrir : il reposait sur des vérités trop générales et trop absolues.

Si Lessing a donné pour titre à son ouvrage le

(1) V. § XX IV.

nom de *Laokoon*, ce n'est pas qu'il prétende se borner à l'étude d'un seul groupe de sculpture. Mais comme son esprit n'aime point à procéder d'une manière synthétique, et ne s'élève aux idées générales que par l'analyse du particulier, il prend d'abord un exemple. Et quel exemple plus heureux pour son dessein, que le groupe de Laokoon? La sculpture et la poésie avaient travaillé sur le même sujet : deux chefs-d'œuvre étaient sortis de cette rivalité. Où pourrait-on mieux juger des différences et des ressemblances des deux arts? Winckelmann avait déjà institué la comparaison entre l'œuvre du poëte et celle du sculpteur : il donnait l'avantage au dernier, en vertu de son principe d'esthétique, que l'expression de la grandeur d'âme est plus belle que celle de la passion.

Lessing entreprit de prouver sur le même exemple, que les deux auteurs avaient dû chercher des beautés différentes, en raison de la différence des genres, qu'il s'appliquait à mettre en lumière.

Le premier titre marquait le point de départ, et le second l'objet même du livre, à savoir : ***Des limites de la poésie et de la peinture***. Dans sa préface, l'auteur ne manquait pas d'avertir le lecteur que, sous le nom de ***peinture***, il entendait les arts représentatifs en général; comme aussi, sous le nom de ***poésie***, il ne s'interdisait pas de jeter quelques coups d'œil sur les arts où l'imitation est successive.

C'était donc une nouvelle classification des arts qu'il apportait : d'après quelle méthode et quels principes? L'épigraphe le laissait deviner, la préface

le donnait à entendre. C'était la méthode et les principes des anciens, disons mieux, d'Aristote, qu'il ne nommait pas. Lessing trouvait que les anciens. dont les définitions sont toujours si exactes, avaient laissé là une lacune : il venait la combler. Mais comment ? autant qu'il le pouvait, comme ils l'auraient fait eux-mêmes.

Aristote, comme on sait, définit la poésie ainsi que la peinture, une imitation (1). Quant aux différents genres de poésie, il les définit entre eux par les différences de moyens, d'objet et de manière. C'est exactement ainsi que procède Lessing pour la peinture et la poésie. Toutes deux sont des imitations, mais elles diffèrent par les moyens, l'objet et la manière. Tel est le sens de l'épigraphe du livre, emprunté à Plutarque, qui lui-même parle ici à la manière d'Aristote (2).

Que la poésie et la peinture, et tous les arts qui leur ressemblent soient des imitations, c'est un point que Lessing ne discute même pas, tant, disciple fidèle des anciens, il le croit hors de contestation. Quant aux principes de différence qu'il aperçoit entre ces deux classes d'arts, nous allons les résumer, en suivant l'ordre d'Aristote, pour être plus clair et plus court. C'est en effet celui que suit Lessing, sans le dire.

Moyens. « La peinture emploie, pour son imita»tion, des figures et des couleurs dans l'espace; la

(1) *Poet.*, c. I.

(2) Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.

» poésie, des sons articulés dans le temps (1). » Aristote avait dit : « Les uns (les peintres) imitent en re- » présentant les objets à l'aide des couleurs et des » figures ; les autres (les poëtes) imitent à l'aide de » la parole (2). »

On voit que l'originalité de Lessing consiste à introduire dans ses définitions les notions de temps et d'espace : innovation éminemment philosophique et féconde, d'où toute sa théorie est déduite avec une parfaite rigueur (3).

Objets. En effet « des traits ordonnés les uns près » des autres, ne peuvent représenter que des objets » situés les uns près des autres, ou dont les parties » sont juxtaposées ; » d'autre part, des signes « qui » se suivent les uns les autres ne peuvent aussi ex- » primer que des objets qui se suivent, ou dont les » parties se suivent. »

Des objets du premier genre « s'appellent des » *corps*. Conséquemment des corps, avec leurs qua-

(1) *Laok.*, c. XVI.

(2) *Poet.*, c. I.

(3) Le comte de Caylus avait entrevu cette théorie, mais confusément ; Lessing a tiré grand parti de ses observations, en leur donnant plus de précision : «La Poésie, dit le critique français, plus ancienne que la peinture, a de grands avantages sur elle. Un choix heureux et juste de peu de mots, lui suffit pour rendre les plus grandes et les plus vastes idées, pour les lier à celles qui les précèdent et qui les suivent... Elle fait plus, *elle peint la succession des temps* ; elle exprime le mouvement, les nuances passagères et *l'enchainement des actions*. La Peinture, plus bornée dans ses moyens... ne peut présenter aux yeux que *l'instant heureux* d'une nature frappante, en réunissant tout ce qui peut concourir à la rendre claire à l'esprit, etc. (*Tableaux tirés de l'Iliade, Avert.*)

» lités visibles, sont les objets propres de la pein- » ture. »

Des objets du second genre « s'appellent en gé- » néral des *actions*. Conséquemment des actions sont » l'objet de la poésie. »

Manière. Cependant la peinture imite aussi des actions ; mais elle les imite en représentant les corps et la disposition des corps dans lesquels elles se passent. La poésie, de son côté, imite aussi des corps, mais elle les imite en exposant par des traits successifs, les actions qu'ils accomplissent.

Le peintre, borné à un seul mouvement de l'action, et ne pouvant exprimer ni ce qui le prépare ni ce qui le suit, doit choisir le moment le plus fécond (*den praegnantesten*), c'est-à-dire celui d'où l'esprit aperçoit le mieux le précédent et le suivant.

De même le poëte, dans ses imitations successives, ne peut exprimer qu'une seule qualité des corps, et doit choisir celle qui éveille l'image la plus sensible de l'objet sous le rapport du dessein qu'il se propose.

De là suit, pour le poëte, la règle de se borner à une seule épithète pittoresque, et de ne tenter qu'avec discrétion de représenter des objets corporels (1).

Là-dessus, Lessing va au-devant d'une objection inévitable :

Homère lui-même a souvent peint des objets corporels, quelquefois par une accumulation d'épi-

(1) *Laok.*, XVI.

thètes, quelquefois en décrivant toutes les parties d'un objet : il a fait plus, il a décrit toute une série de tableaux dans le *Bouclier d'Achille*.

La réponse est juste et ingénieuse, en laissant de côté quelques exceptions qui ne nuisent point à la théorie.

Homère, dit Lessing, quand il décrit, fait en sorte de raconter. Peint-il le char de Junon, c'est en rapportant successivement toutes les actions d'Hébé, qui le construit : chaque partie du char, en paraissant à son tour, reçoit l'épithète qui lui donne une forme pour l'imagination. Si le poëte veut nous faire connaître le costume d'Agamemnon, il raconte comment le roi s'habille. Enfin, décrit-il le bouclier d'Achille, il nous montre Vulcain à l'œuvre, et nous voyons le dieu en composer successivement les figures et les tableaux. La théorie ne pouvait être mieux justifiée, à l'aide de l'objection même.

Mais, d'après ces principes, que devient la poésie purement descriptive? Lessing a contre elle une objection à laquelle je ne vois pas qu'on puisse répondre; c'est qu'avec la prétention de peindre, elle ne peint pas; en d'autres termes, que l'esprit ne voit pas l'objet décrit. C'est ici question d'expérience. Plus l'auteur accumule de traits pour représenter l'objet, plus l'image devient confuse. En rivalisant avec un art étranger, la poésie compromet sa puissance : qu'elle renonce donc à une lutte inégale, où l'on peut déployer beaucoup de talent d'expression, sans profit pour le lecteur.

Lessing fait une exception en faveur de la poésie

didactique ; mais, ajoute-t-il, ce n'est pas de la poésie.

Quoique nous ne cherchions pas à discuter sur les mots, nous voudrions bien savoir comment il qualifie les *Géorgiques*. C'est ici que paraît l'écueil où conduisent ses conclusions. Il aurait fallu faire des exceptions et expliquer comment de grands poëtes ont pu échapper à force de génie aux inconvénients du genre descriptif. Sa théorie a donc quelque chose d'étroit, mais seulement par un excès de rigueur dans les déductions. Les œuvres de l'esprit se plient difficilement dans le détail aux classifications absolues.

Toutefois, c'était rendre en ce temps-là un éminent service à la peinture et à la poésie, que de séparer leurs domaines, trop facilement confondus : Lessing ruina pour toujours la théorie fondée sur cette ingénieuse antithèse de Simonide, érigée en axiome : « La peinture est une poésie muette, et la » poésie une peinture parlante (1). »

La poésie allemande renonça peu à peu au genre descriptif, pour s'attacher à l'action, telle que la définissait Lessing, c'est-à-dire, l'expression des mouvements successifs de l'âme ou du corps. C'était pour elle la liberté : car l'imagination, dans la poésie descriptive, est asservie à la nature extérieure, que le langage s'applique à copier avec tant d'effort.

Mais si l'action est l'essence de la poésie, le genre dramatique en est le plus haut degré : conclusion

(1) V. Plutarque, *de la lect. d. poëtes.*

conforme à tous les principes de la poétique de Lessing, et qui devint, dans la dernière partie du siècle, l'opinion dominante en Allemagne.

L'influence du *Laokoon* sur les arts du dessin fut moins sensible. Là, le goût du siècle pour les abstractions figurées était soutenu par une autorité plus compétente en matière d'art que Lessing lui-même. L'historien des arts dans l'antiquité, l'illustre Winckelmann, tenait pour l'art allégorique (1).

On peut ajouter, sans se hasarder dans les questions d'esthétique pure, que la théorie de Lessing avait, par rapport aux arts, un côté défectueux. C'était bien fait à lui de remarquer que les objets propres de leurs imitations sont les corps ; c'était mieux encore de leur donner pour fin propre la beauté. Mais d'où vient la beauté ? Est-ce seulement des lignes, de la forme sensible ? On risque, par cette doctrine, de tomber dans une sorte de matérialisme de l'art. Lessing n'avait pas prévu ce danger : ce n'était pas son objet. Mais Winckelmann et ses disciples avaient lieu de trouver ses conclusions indignes de l'art, et c'est avec raison qu'ils lui opposaient ce noble principe, que la beauté est l'expression de la grandeur morale.

Le *Laokoon* fit de Winckelmann un ennemi irréconciliable de Lessing. L'illustre historien de l'art ne pouvait supporter aucune contradiction, et son adversaire le harcelait sur le détail comme sur l'ensemble, avec les armes du raisonnement et de l'é-

(1) Gerv., t. IV, p. 396.

rudition. Il se vengea par des propos méprisants ; Lessing, en rassemblant de nouveaux matériaux pour une continuation du *Laokoon* qui ne fut jamais achevée, mais où les petites erreurs de Winckelmann étaient relevées avec cette minutie pédantesque dont nous avons indiqué déjà quelques exemples.

Les critiques du temps se partagèrent entre ces deux esprits si opposés (1). Ce qu'il nous importe le plus de connaître, c'est l'impression produite par le *Laokoon* sur la jeune génération, celle qui devait donner à l'Allemagne ce qu'on appelle ses classiques.

Herder, alors âgé de vingt-deux ans, fut frappé de la force de raisonnement et de l'érudition de Lessing : mais son goût s'accordait davantage avec celui de Winckelmann : on le voit s'efforcer de tenir la balance entre les deux critiques, mais avec une prédilection marquée pour le plus spiritualiste.

Goethe, à peine sorti de l'enfance (2), mais avec cet esprit et ces connaissances d'une étendue déjà si prodigieuse, se sentit frappé, à l'université de Leipzig, comme d'un trait de lumière par l'apparition du *Laokoon*.

« Il faut être encore jeune homme, écrit-il dans sa vieil-
» lesse, pour pouvoir se représenter l'impression que ce livre
» fit sur nous... La différence des arts du dessin et de ceux
» de la parole devenait sensible : les sommets des deux

(1) Guhrauer. *G. E. Lessing*, I, p. 73-88.
(2) Il avait à peu près 17 ans quand le livre parut (né le 28 août 1749).

» genres nous apparaissaient séparés, quelque rapprochées
» que pussent être leurs bases. L'artiste du premier genre
» devait se tenir dans les limites du beau; bien que le second
» genre, qui ne peut se passer d'exprimer le sens d'objets
» de toute espèce, se fasse pardonner des excursions hors de
» ces mêmes limites. Le premier travaille pour le sens exté-
» rieur, que le beau seul satisfait; le second pour l'imagina-
» tion, qui peut encore trouver son compte avec le laid.
» Toutes les suites de cette magnifique pensée brillèrent à
» nos yeux comme dans un éclair (1). »

Que peut-on citer de plus concluant sur l'influence du *Laokoon*? Schiller aussi, quoique beaucoup plus tard, en reprenant pour un autre dessein la comparaison entre Virgile et le sculpteur, rend hommage à la solidité des conclusions de Lessing sur la distinction des deux arts (2).

Ce livre opéra donc une révolution dans la critique allemande, et contribua à préparer la poésie nouvelle, par la fermentation qu'il provoqua dans ces jeunes génies. L'homme qui portait ainsi le flambeau de la critique devant la génération naissante, l'avait allumé aux foyers antiques : il se conduisait au travers des idées modernes à la lumière des principes d'Aristote ; et c'est ainsi qu'il montrait le chemin à l'Allemagne, en regardant vers l'antiquité, et tournant le dos à la France.

On serait surpris de ne pas trouver dans le *Laokoon* des attaques nombreuses contre le goût français. Nous ne nous arrêtons pas à les relever. Disons seulement, en un mot, qu'après Winckelmann, l'ad-

(1) *Aus. m. Leben*, VII[es] B., t. I, p. 400.
(2) *Ueber das Pathetische*, t. X., p. 79.

versaire le plus souvent harcelé par Lessing est le comte de Caylus, qui ne s'en doutait guère. Le *Laokoon* ne fut pas connu en France avant le commencement de ce siècle (1).

L'auteur eut cependant une étrange tentation, celle de le donner lui-même à cette nation qui lui était si odieuse, en l'achevant pour elle. On a retrouvé la traduction qu'il fit de sa préface dans ce dessein : c'en est plus qu'il ne faut pour prouver qu'en dépit de ses étonnantes illusions, on doit le féliciter de s'en être tenu là (2).

Malgré l'admiration excitée par le *Laokoon* chez les futurs génies de l'Allemagne, Lessing ne recueillit pas assez tôt les témoignages de l'estime publique pour y trouver le salaire de ses travaux. Découragé par la froideur de la critique autorisée, il songeait à quitter la Prusse et l'Allemagne même. Depuis longtemps il désirait voyager en Italie et en Grèce, pour voir de ses yeux ces ouvrages de l'art antique, qu'il ne connaissait que par les livres. D'ailleurs, que faire en Allemagne? Son indépendance farouche l'écartait de tous les postes auxquels il pouvait prétendre. Une chaire à Kœnigsberg lui ayant été offerte, il la refusa, parce qu'il fallait prononcer tous les ans un discours à la louange de ce même roi qu'il

(1) Traduit par Vanderbourg, en 1802.

(2) Nous transcrivons exactement la phrase suivante :
« Je vais le rédiger de nouveau, et d'en donner la suite aux » Français, cette langue m'étant dans ces matières tout au moins » aussi familière que l'autre. » (*Œuvres*, éd. de Maltzahn, 1857, t. XI, p. 196).



vantait si volontiers, à condition de le faire sans salaire.

La place de bibliothécaire du roi devint vacante. Elle fut proposée à Winckelmann, qui trouva le traitement indigne de lui. Les amis de Lessing le mirent alors en avant. Frédéric donna la préférence à un bénédictin français, nommé Pernéty (1). Décidément, l'admirateur du grand roi devait toujours conserver le mérite du désintéressement.

Mais de quoi se serait-il plaint ? N'avait-il pas tout récemment, dans une dernière lettre sur l'*Etat actuel de la littérature* (2), proclamé que les protections princières sont plus nuisibles qu'utiles; que les souverains protecteurs des lettres, fussent-ils des Louis XIV, ne font que substituer leur goût personnel au vrai goût, qui est celui du génie; « tandis que celui-ci livré à lui-même, s'ouvre, comme un torrent, son chemin à travers les plus grands obstacles ? » Il fallait, conformément à ces théories, se résigner à forcer les obstacles comme le torrent, dût-on n'avoir jamais de lit pour couler paisiblement.

Lessing était encore jeune; il avait encore la foi; nul lien de famille ne l'enchaînait ; il tenta une dernière fois de s'assurer le repos par sa propre énergie.

(1) Stahr, t. I, p. 237.
(2) N° 332, 20 juin 1765.



CHAPITRE VII.

Lessing à Hambourg (1767-1770).

§ 1er. — La Dramaturgie.

I

Quod non dant proceres, dabit histrio,

C'est en ces termes, empruntés de Juvénal, que Lessing exprimait ses nouvelles espérances, lorsqu'il crut que le théâtre allait lui donner enfin la sécurité qu'il n'attendait plus de la faveur ou de la justice d'un prince. Sa passion pour le théâtre était, dit-il, à la veille de s'éteindre : il commençait à se perdre dans d'autres études, qui l'auraient rendu impropre à toute production du génie. Il faisait allusion au *Laokoon*. Mais grâce à une faveur inattendue de la fortune, cet ouvrage, dont il poursuivait toujours l'achèvement, cédait le premier rang à l'objet de son ancienne prédilection. Le théâtre allait lui donner à la fois tout ce qu'il avait pu désirer : l'encouragement, la carrière libre pour ses talents d'auteur dramatique, et l'emploi assuré de son activité.

Nous avons déjà énuméré les obstacles qui ralentirent tant de fois le zèle dramatique de Lessing; ils

peuvent tous se résumer en un mot : dans toute l'Allemagne, pas un théâtre allemand permanent. Elias Schlegel, pour fonder une scène allemande, avait dû s'adresser au Danemarck. Point de scène, partant point de répertoire et point d'acteurs; des tentatives sans suite, et peu de progrès, soit chez les auteurs, soit chez les comédiens; le public indifférent ou défiant. Au milieu de tant de difficultés, deux hommes s'étaient pourtant formés : un auteur et un acteur, Lessing et Eckhof : ils s'étaient rencontrés pour la première fois à Hambourg, où commença leur amitié : ce fut encore cette ville qui les réunit, pour concourir à l'érection du premier théâtre national de l'Allemagne.

Ce que n'avait pu faire Leipzig, la ville la plus littéraire de l'empire, ce que n'avait pas même tenté Berlin, la capitale de Frédéric II, une cité de commerce, la vieille ville hanséatique de Hambourg, osa l'entreprendre. Là régnait une aristocratie bourgeoise moins entichée des modes d'outre-Rhin que la noblesse de cour, et plus cultivée que le petit peuple, passionné pour les marionnettes et les arlequinades. On y pouvait songer à créer un théâtre national qui ne fût pas exclusivement destiné à la populace.

En 1764, un directeur privilégié, Ackermann, organisa dans cette ville la meilleure troupe dramatique qu'eût encore vue l'Allemagne. Elle comptait parmi ses membres Eckhof, l'un des plus grands comédiens de ce siècle, fécond en grands acteurs. Cependant une mauvaise administration la ruina.

Douze riches bourgeois de la ville, inspirés par Loewen, poëte attaché à la troupe, s'associèrent pour traiter avec Ackermann de son théâtre et des accessoires, et se chargèrent, en gardant les acteurs, de l'entreprise du théâtre. Leur dessein, très-élevé, était de fonder une scène qui pût servir de modèle à toute l'Allemagne. Ils adoptèrent d'abord ce principe, déjà posé par Schlegel, de ne plus abandonner aux comédiens le soin de travailler à leurs risques et périls. Car l'art s'abaissait pour subvenir aux besoins pécuniaires; pour complaire au goût de la foule, il fallait descendre aux plus bas moyens de divertissement. Un capital de réserve fut fondé, et l'administration financière fut séparée de la direction dramatique. Celle-ci fut elle-même partagée. Un directeur était chargé de présider au choix des acteurs, de surveiller leur moralité et de guider leurs études. On prétendait fonder une véritable académie théâtrale, pour former des artistes de premier ordre, et qui pussent braver les censures religieuses. La direction fut confiée à Loewen. Un dramaturge devait pourvoir à la formation du répertoire et au choix des ouvrages représentés. Nul homme en Allemagne n'était plus propre que Lessing à remplir ces fonctions : elles lui furent offertes (1).

Lessing ne voulut pas s'engager à livrer périodiquement à la scène une suite de pièces originales : le rôle de Goldoni (2) ne lui convenait pas. Il avait

(1) Devrient, *Gesch. d. deutsch. Schauspielk.* t. II, p. 154-199.
(2) V. t. VII, p. 417.

pourtant bon nombre d'ouvrages inachevés en portefeuille, et se promettait d'y mettre la dernière main, puisqu'une scène s'offrait à lui; mais se plier à un travail de mercenaire, il respectait trop sa plume pour y consentir. Il proposa seulement de guider les choix, et d'éclairer le goût du public et des acteurs par une suite d'articles qui embrasseraient toutes les parties de l'art. Cette collection de morceaux de critique publiés sous forme de journal, compose la fameuse *Dramaturgie de Hambourg.*

Plein de joie de l'avenir inespéré qui s'ouvrait devant lui, se croyant assuré d'attacher son nom à la création d'un vrai théâtre allemand, Lessing se rendit, au mois de décembre 1766, à Hambourg, où il pensait s'établir pour toujours, et commença la série de ses articles dès que le théâtre s'ouvrit, au mois d'avril de l'année suivante.

II.

Après avoir rendu, avec un sincère enthousiasme, à la ville de Hambourg les actions de grâces qui lui étaient dues pour l'œuvre nationale qu'elle entreprenait au profit de toute l'Allemagne, il traça le plan de l'entreprise et la carrière à remplir. Il déclarait hautement que le théâtre allemand était encore dans son enfance, et qu'il s'agissait de faire à la fois l'éducation du public, des comédiens et des auteurs. Cet enseignement, dont il avait conçu le dessein dès sa première jeunesse, qu'il n'avait guère interrompu à travers tant d'obstacles et de distractions, lui pa-

raissait à peine commencé pour son pays. Mais enfin il se trouvait en possession d'une sorte de chaire pour le professer. C'est ainsi qu'il considéra le journal qu'il rédigeait, et le théâtre qu'il devait éclairer de ses conseils. Il s'érigea en professeur, annonçant qu'il tiendrait compte des bonnes intentions et des moindres progrès, et se persuadant qu'auteurs, acteurs et public consentiraient à marcher avec lui pas à pas. Professeur quelque peu candide, qui ne connaissait guère la nature de ses élèves, ni les limites de leur docilité !

Il continua pourtant avec une imperturbable gravité. Certains lecteurs espéraient trouver dans ses articles de petites nouvelles, des anecdotes piquantes sur les comédiens et les comédiennes. Il faut voir comme il châtie leur sotte curiosité ! Cependant il donnait aux acteurs des leçons sur leur art, leçons pleines de goût, de finesse, telles qu'en pouvait écrire un homme d'esprit, de grande expérience, et qui savait tout ce qu'on avait écrit depuis l'antiquité sur l'éloquence du corps. C'est une des parties les plus sûres de son enseignement. Mais les comédiens voulaient être loués plutôt qu'instruits, les femmes surtout. Il leur disait trop leurs vérités, quelque ménagement qu'il y apportât. On lui reprochait même son silence. Et comme il avait à l'égard du théâtre une sorte de caractère officiel, et semblait devoir entrer dans les intérêts de l'entreprise, un blâme de lui était interprété comme une trahison. Il se vit de bonne heure obligé de renoncer à cette partie de son enseignement, et s'en consola en s'entretenant avec

Eckhof, dont l'exemple pouvait suppléer à ses théories.

Un répertoire n'était pas moins nécessaire que des acteurs. Comment prouver au public allemand qu'il devait s'intéresser aux progrès du théâtre, si le théâtre par lui-même ne savait pas l'intéresser? Cependant on n'avait à lui offrir que des pièces allemandes déjà anciennes, dans lesquelles Lessing ne trouve guère à louer que la bonne volonté, ou des pièces françaises traduites ou remaniées. Or, Lessing prétend que le théâtre français ne peut servir qu'à montrer ce qu'il ne faut pas faire, et que les Français n'ont pas de théâtre. Pour soutenir ces bravades germaniques, il aurait fallu que les auteurs allemands s'empressassent d'apporter des chefs-d'œuvre au théâtre national. L'appel de Lessing resta sans écho : les chefs-d'œuvre ne venant pas, on continua de montrer aux Allemands comment il ne fallait pas faire; et ainsi le théâtre national se composa un répertoire de pièces en majeure partie étrangères. Lessing, il est vrai, se vengea de ne pouvoir se passer des auteurs français en les immolant à sa critique; mais que devait penser le public d'un théâtre où l'on ne trouvait à jouer que des pièces déclarées, par son critique autorisé, des modèles de fausseté et de froideur?

Aussi l'empressement du public pour le théâtre national fut-il de courte durée. A mesure que son éducation se faisait, il se retirait; c'était profiter de l'enseignement du maître. Celui-ci n'en était pas moins surpris, et ses panégyristes le sont encore. Lessing se plaint de voir le théâtre allemand trahi

par l'indifférence du public allemand. Cependant, que firent les citoyens de Hambourg? On leur représentait en allemand des pièces françaises; bonnes ou mauvaises, ils aimèrent mieux les voir jouer par des acteurs français : eurent-ils si grand tort? Une troupe française étant survenue, le théâtre national fut abandonné.

III.

On avait cependant tenté les plus grands efforts pour retenir le public. Pour apprécier les concessions auxquelles se résigna la direction du théâtre, il faut savoir quelle violence on avait faite aux anciens goûts de la société de Hambourg. C'était chez elle une passion invétérée, que celle de l'opéra. Ces riches marchands, comme il arrive souvent chez les aristocraties de bourse, aimaient beaucoup la musique, et peut-être plus encore la décoration, les machines et la danse. Dès l'année 1678, Hambourg eut une salle d'opéra ; ni les poëtes, ni les compositeurs ne lui manquèrent dans ce genre : la mode y était. Un audacieux esprit, que la cour de Dresde ne dédaigna pas de s'attacher, maître Velthen, vint offrir à cette ville enchantée d'opéra ses comédies improvisées sur la scène, genre populaire et national, fort goûté en d'autres contrées de l'Allemagne. Il échoua (1). Longtemps après, en 1738, la Neuber, avec son théâtre purgé de farces populaires, vint sol-

(1) Devrient, t. I, p. 265, ss.

liciter la faveur des riches Hambourgeois. La tragédie et la comédie noble échouèrent comme les improvisations de Velthen. Les arlequinades, les marionnettes et les ombres chinoises entraînèrent la partie du public que l'opéra laissait libre (1).

C'est ce même peuple qu'on tentait pour la troisième fois d'arracher aux divertissements qui s'adressent aux sens, pour lui faire goûter les purs plaisirs de l'esprit. En fondant le théâtre national, on avait banni avec éclat le ballet, avec un excellent maître en ce genre, le jeune Schröder, qui avait soutenu la troupe d'Ackermann dans sa détresse (2).

Au bout de six mois, on se vit obligé de ramener sur la scène *purifiée* les baladins et les pantomimes. On reprit les traditions de Koch, disciple et successeur de la Neuber, qui, dix ans auparavant, jouait à Hambourg ***Misz Sara Sampson***, avec des intermèdes de farces italiennes entre les actes (3).

Lessing se trouvait quelque peu désarmé contre ces abus, lui qui, à Berlin et à Breslau, prenait tant de plaisir aux représentations des pantomimes et aux arlequinades. Aussi ne trouve-t-on pas, dans la ***Dramaturgie***, qui cependant fut continuée longtemps après la clôture du théâtre national, une seule plainte sur cet étrange mélange de farces triviales avec des ouvrages dramatiques sérieux.

Le peu d'intérêt des représentations, et la grossièreté du goût des Hambourgeois suffiraient pour ex-

(1) Devrient, t. II, p. 44, ss.
(2) *Id. ibid.*, p. 155-167.
(3) *Ibid.*, p. 132.

pliquer la désertion du théâtre ; et pourtant d'autres causes s'y joignirent encore. Une scène permanente et consacrée exclusivement au drame noble ne peut se soutenir que dans un petit nombre de villes. Hambourg n'était pas une Athènes ; mais Athènes même n'ouvrait son théâtre qu'aux fêtes de Bacchus. Une grande capitale peut seule alimenter une salle de spectacle d'un public toujours renouvelé. Là se presse une foule de riches, d'oisifs, de gens de lettres, d'habitants sans cesse excités par les conversations de société, curieux d'émotions nouvelles, et exempts de préjugés. A Hambourg, rien de tout cela, si ce n'est en petite proportion. Dans une ville de commerce, on trouve toujours peu de gens inoccupés, même parmi les riches. Ajoutons qu'en Allemagne, tout est dispersé : partout, il est vrai, des corps savants, une étonnante diffusion des lumières ; mais nulle part, cette concentration qu'exige la prospérité du théâtre ; nulle part la vie de société, comme nous l'entendons. Où trouver en Allemagne nos salons du XVIIIe siècle ? L'Allemand aime trop son foyer, la vie intérieure. Lessing, qui fut le Diderot de son pays, se plaisait, comme notre philosophe, dans des réunions de causeurs, qu'il charmait par ses improvisations chaleureuses, et où la faveur de l'auditoire doublait le mouvement de son esprit. Il lui fallut chercher cette excitation parmi les comédiens, les soldats et les juifs, parce qu'il ne la trouva pas ailleurs, ou dans des clubs d'importation anglaise, qui n'eurent guère d'influence sur le théâtre.

Enfin, la société protestante d'Allemagne se mon-

tra peut-être plus sensible aux censures ecclésiastiques, que notre société catholique de France. De part et d'autre, chez les ministres du culte, même zèle contre la scène et contre les comédiens ; de part et d'autre aussi, même protection accordée par les princes à un art proscrit par l'Eglise régnante. Et même la protection est plus énergique du côté de l'Allemagne, puisqu'un roi philosophe, plus despote au nom des lumières que tant d'autres au nom de la foi, soutint la liberté du théâtre par un acte de brutale tyrannie. En un mot, Frédéric II trouva plaisant de contraindre un ecclésiastique, pour prix de ses censures contre le théâtre, à se montrer en pleine salle de spectacle (1). Mais loin de la main violente de l'incrédule couronné, les comédiens demeuraient rejetés du sein de l'Eglise, et les âmes timorées fuyaient les plaisirs condamnés du théâtre.

Hambourg n'était pas l'une des villes les moins intolérantes de l'Allemagne. C'est là, on s'en souvient, que les *Bergeries* de Gleim avaient été brûlées en 1740, par suite d'une condamnation ecclésiastique. Là, au temps de la *Dramaturgie*, la suprématie religieuse était exercée par un personnage qui tient une assez grande place dans la vie de Lessing. Melchior Goetze, pasteur principal de la cathédrale, et doyen du ministère ecclésiastique, était un assez bon homme, bon vivant, avec qui notre auteur vécut même quelque temps en assez joyeuses relations : d'ailleurs, esprit médiocre et fort

(1) Devrient, t. II, p. 313.

peu tolérant. Ce personnage irritable découvrit tout à coup un grand scandale dans son église même. Un pasteur de Hambourg, Schlosser, avait écrit dans sa jeunesse une comédie, qui fut imprimée sans son assentiment dans la ville où il exerçait son ministère. Goetze saisit cette occasion pour flétrir, par écrit et dans la chaire, le théâtre et les auteurs qui travaillaient pour lui. On lui répondit, il répliqua : une guerre de libelles et d'épigrammes s'ensuivit, malgré la défense du gouvernement municipal. Pendant que l'on combattait pour et contre le théâtre, les âmes pieuses s'en éloignèrent, suivant l'avis de leur pasteur.

Lessing ne s'engagea pas dans la querelle : il est douteux qu'il eût osé soutenir, comme dans sa première jeunesse, que le théâtre peut devenir un utile auxiliaire de la chaire évangélique ; il s'était convaincu de la froideur des ouvrages dramatiques à intentions édifiantes ; et il s'était assez prononcé contre la confusion de l'art avec la morale. D'ailleurs rien ne pouvait sauver le théâtre national d'une ruine déjà accomplie.

Huit mois après l'ouverture solennelle de cette scène qui promettait tant, la troupe des comédiens prit congé du public pour reprendre la vie errante. Un discours d'adieu fut adressé à l'auditoire : il se terminait par ces mots :

« Public allemand, n'oubliez pas les comédiens allemands ! »

L'établissement du théâtre national n'avait abouti qu'au triomphe des comédiens français. Douloureuse

déception, et faite pour remplir d'amertume le cœur de Lessing !

Cependant là encore, l'effet immédiat le trompait sur les vraies suites de ses efforts. Le public retournait à la scène française, mais les doctrines de notre théâtre étaient ruinées en Allemagne. Les salles de spectacles ne pouvaient se passer des œuvres de nos auteurs, mais la critique avait dissipé, aux yeux des écrivains allemands, le charme des modèles français. Lessing avait fait une guerre acharnée aux Corneille et aux Voltaire : loyale ou non, décisive ou non, qu'importe? notre système dramatique passa pour vaincu, les poëtes allemands essayèrent de se lancer dans une voie nouvelle. Cinq ans après la conclusion désespérée de la *Dramaturgie*, *Goetz de Berlichingen* était joué à Berlin (1773). C'était le début de la nouvelle école, que les Allemands appellent l'*ère des génies*. Lessing poursuivit encore sa *Dramaturgie* pendant plusieurs mois après la clôture du théâtre dont il écrivait le journal : il était en retard. Mais depuis longtemps, il n'avait plus aucune foi dans son œuvre. Il ne recueillait même pas le fruit pécuniaire de son travail, la contrefaçon le lui dérobait· preuve fâcheuse pour lui de la popularité de ses articles! Au mois d'avril 1768, il mit fin à la *Dramaturgie* avec d'amères paroles sur la chute de ses espérances. *Transeat cum cœteris erroribus*, s'écriait-il. Aussitôt il chercha des yeux un adversaire sur lequel il pût décharger le poids de sa colère amassée. Il ne tarda pas à le trouver.

§ II. — *Querelle avec Klotz. — Retour à l'archéologie.*

I.

Les travaux de Winckelmann et le *Laokoon* avaient mis en faveur les études sur l'art antique. Un jeune homme, qui devait à un talent facile et à un caractère insinuant une fortune précoce, et l'estime d'un grand nombre d'écrivains illustres, Klotz, professeur d'éloquence à l'université de Halle, et conseiller privé, prétendit prendre rang, à côté de ces deux grands écrivains, dans la science où se portait la mode. Son âge et ses études superficielles ne s'accordaient guère avec son ambition ; mais il paya d'audace, de fécondité et d'intrigue. Il écrivit beaucoup, fonda une feuille périodique, en suscita d'autres, forma une coterie redoutée, sut se créer des appuis. Il fit même des avances à Lessing, qui les repoussa, par aversion pour les coteries, par dédain pour une réputation qui lui paraissait usurpée, peut-être aussi par quelque sentiment d'aigreur de voir Klotz

Le mieux renté de tous les beaux esprits,

quand lui-même n'avait recueilli de tous ses travaux que rebuts et ressentiments.

Au moment où Lessing était exaspéré du mauvais succès de l'entreprise de Hambourg, il découvrit que les théories du *Laokoon* étaient depuis quelque

temps l'objet des attaques de Klotz et de ses amis. Il se retourna contre eux avec un étrange emportement, et tout d'abord, manifesta dans sa correspondance le dessein de ne garder aucun ménagement avec ses adversaires.

Il tint parole, surtout à l'égard de Klotz.

Tous les contemporains, sans en excepter Goethe, ont blâmé l'âpreté et la violence que Lessing porta dans cette polémique. La légèreté de son adversaire, ses critiques mal fondées et artificieuses, le ton de hauteur qu'il prit envers un homme dépourvu de titre officiel, méritaient sans doute une leçon ; mais on sentit dans les écrits de Lessing l'acharnement de la vengeance. Klotz fut si cruellement malmené, qu'il parut à plaindre. Sa mort prématurée, causée peut-être par le désespoir d'une réputation ruinée, calma seule la colère du terrible athlète qui lui préparait encore un coup destiné à l'accabler (1). Voyant son adversaire mort, Lessing supprima un écrit où il s'apprêtait à le convaincre de plagiat (2).

Cette controverse, si rudement menée, ne fut pas stérile pour le progrès de la science et du goût. Lessing ne se contenta pas de percer à jour l'érudition et la logique de son adversaire. Il déploya des connaissances surprenantes chez un homme qui n'avait

(1) Voici en quels termes il exprime sa compassion de la mort de Klotz : « L'homme s'est montré cette fois plus sage que je n'aurais pensé : il est mort. J'aurais bien envie de rire de cet accident, mais il me rend plus sérieux que je n'aurais cru. » L. à Mme Eva Kœnig (sa fiancée), du 9 janvier 1772.

(2) L. du 22 oct. 1772.

pas fait de l'archéologie l'objet unique de ses études, et montra une fois de plus cette sagacité qu'il portait dans toutes les parties de la critique. Aussi ses lettres ***sur des matières d'archéologie*** (1), accumulées avec une rapidité qui témoignait d'une merveilleuse préparation, renferment-elles les discussions les plus curieuses et les plus solides sur le sujet délicat des pierres taillées de l'antiquité.

Mais on doit encore à cette querelle un écrit d'une plus haute importance pour l'art, le ***Traité sur la manière dont les anciens ont représenté la Mort***. Là, Lessing développait une idée toute nouvelle, à savoir que jamais les anciens n'avaient représenté la Mort sous la figure d'un squelette, mais sous celle d'un génie, d'un beau jeune homme, frère jumeau du Sommeil. Les artistes chrétiens, disait-il, s'étaient avisés les premiers de dessiner une image de la Mort qu'aurait toujours repoussée le sentiment du beau, qui règne dans les ouvrages de l'art antique. Il concluait que les modernes devaient revenir au goût des anciens.

« Il est certain, dit-il, que la religion qui la première a » révélé à l'homme que même la mort naturelle est le fruit » et le salaire du péché, a dû multiplier à l'infini l'horreur » de la mort. Il y a eu des philosophes qui ont considéré la » vie comme un châtiment; mais tenir aussi la mort pour » une peine, c'est ce qui ne pouvait absolument venir, sans » une révélation, à l'esprit d'un homme qui n'avait que les » lumières de sa raison. A ce point de vue, ce serait vraisem- » blablement aussi notre religion qui aurait banni du do-

(1) *Briefe antiquarischen Inhalts*, 1769.

» maine de l'art cette ancienne figure si sereine de la mort.
» Comme pourtant cette même religion n'a pas voulu nous
» révéler cette terrible vérité pour nous désespérer ; comme
» même elle nous assure que la mort de l'homme pieux n'est
» que douceur et rafraîchissement, je ne vois pas ce qui
» empêcherait nos artistes de bannir de nouveau ce hideux
» squelette, pour reprendre possession de cette image plus
» heureuse. L'Ecriture même parle d'un ange de la mort :
» et quel artiste n'aimerait mieux représenter un ange qu'un
» squelette ? La religion mal entendue peut seule nous éloi-
» gner du beau : et c'est un argument en faveur de la vraie
» religion bien entendue, que de nous ramener en toutes
» choses au beau. »

Ces pensées firent une impression extraordinaire sur le jeune Goethe et sur ses contemporains. Dans sa vieillesse, le grand poëte aime encore à se représenter le ravissement où elles le jetèrent.

« Nous pouvions enfin, s'écrie-t-il (1), célébrer solennelle-
» ment le triomphe du beau, et quant au laid, de quelque
» espèce qu'il soit, puisqu'on ne peut absolument le bannir
» du domaine de l'art, le renvoyer aux genres inférieurs, où
» règne le ridicule. »

On ne saurait calculer l'influence que ces théories exercèrent sur un esprit qui se trouvait alors tout préparé à les recevoir, et qu'elles vinrent ébranler, selon la hardiesse de son expression, dans l'ardeur même du désir. Il en fut, pour continuer sa métaphore, fécondé pour toujours, et cette extrême passion pour le beau qui règne dans ses ouvrages, est le fruit le plus heureux des travaux de Lessing.

(1) *Aus. m. Leben*, t. I, p. 401.

II.

Cependant l'écrivain qui éveillait ainsi, sans le savoir, le génie du plus grand poëte de l'Allemagne, se sentait découragé. L'homme qui terrassait avec une si redoutable rigueur la fausse science, et qui jetait les fondements de l'érudition et de la critique allemandes, commençait à désespérer de lui-même et de son pays. Toujours seul, toujours en guerre, il ne s'expliquait pas pourtant comment il avait plus d'ennemis que d'amis. Toujours en avance sur son temps, il s'étonnait de ne passe voir suivi dèsqu'il avait parlé. Cet esprit si clairvoyant ne s'est jamais rendu compte de la lenteur avec laquelle les idées nouvelles gagnent les esprits, surtout quand elles sont enfermées dans des livres, au lieu d'être agitées dans des conversations. Ajoutons qu'à peine a-t-il déposé dans le champ qu'il cultive une semence féconde, qu'irrité de n'en pas voir mûrir les fruits, il se jette dans un autre champ pour faire de même. Toujours travaillant à perte d'haleine, sans jamais rien récolter, sinon les haines des gens qu'il trouble dans la possession de leurs idées acquises, il irrite les autres et ne se satisfait pas lui-même.

Il s'en prend à son pays, et ne veut plus rien faire pour lui. Un moment, il lui vient une fantaisie de travailler pour la France. Il va lui offrir son *Laokoon* refait, et l'opposer à la pauvreté des écrits du comte de Caylus, qu'il vient d'immoler avec Klotz, son ami. Une autre fois, il est tenté de ne plus écrire qu'en

latin. Enfin il se décide à quitter pour toujours l'Allemagne, à partir pour l'Italie. Au printemps prochain, il sera à Rome : il arrange toutes ses affaires (1).

Elles étaient très-embrouillées. Pensant se fixer pour toujours à Hambourg, il s'y était fait libraire et imprimeur. Ainsi, disait-il, il assurerait son avenir sans se rendre dépendant de personne. Il s'associa avec un certain Bode, honnête homme, mais impropre comme lui aux affaires de commerce. Dans cette entreprise, il mit tout ce qu'il possédait, à savoir sa riche bibliothèque, vendue à bas prix. Il y perdit tout, et devait l'y perdre, au dire de Nicolaï, son ami, et libraire comme lui.

L'entreprise du théâtre avait échoué ; la librairie l'avait ruiné, sa querelle avec Klotz lui avait fait de nouveaux ennemis. Hambourg lui devenait odieux, comme Berlin, comme Leipzig. Mais où aller ? C'était assez errer en Allemagne. Il voulut sincèrement partir pour l'Italie. Entre plusieurs raisons qu'il aurait pu donner, il se contenta de dire qu'à Rome, il vivrait à meilleur marché. Qu'y pensait-il faire ? Il affectait de dédaigner l'archéologie pure, il se moquait de l'enthousiasme soutenu de Winckelmann ; et pourtant l'étude sur place des monuments de l'art antique était sans aucun doute l'objet de ses désirs. Le *Laokoon* eût probablement reçu des développements d'une grande nouveauté. Mais Lessing ne partit pas pour l'Italie.

(1) L. 28 sept. 1768.

Un rayon d'espoir parut luire un moment du côté de Vienne. L'empereur Joseph II annonçait de magnifiques desseins de réformes littéraires; un nouvel âge d'or allait s'ouvrir pour la poésie et pour les sciences. Klopstock était en correspondance avec le jeune empereur, et lui adressait des projets sous forme de prophéties : il proposait Lessing pour dramaturge. Celui-ci reçut des ouvertures de Vienne; on lui offrait la direction d'un théâtre national à fonder, avec un large traitement, sous la condition de fournir deux pièces par an. Il partagea quelque temps les illusions de Klopstock. En vain ses amis de Berlin l'avertissaient de se tenir en garde contre le despotisme autrichien, auquel ils opposaient fièrement la liberté de la Prusse. Ils lui signalaient les arrière-pensées fiscales de la cour de Vienne, et le faux libéralisme de Joseph II, inspiré par un sentiment de rivalité à l'égard de Frédéric. Lessing, défendait l'Autriche en attaquant la Prusse. Depuis longtemps son enthousiasme pour le gouvernement du grand roi s'était calmé.

« Ne me parlez plus, dit-il, de votre liberté de Berlin...
» Elle se réduit purement et simplement à la liberté de por-
» ter sur le marché autant de sottises qu'on veut contre la
» religion. L'honnête homme rougira bientôt d'user de cette
» liberté... Mais supposez un peu qu'un homme vienne à
» Berlin élever la voix en faveur des droits des sujets, contre
» les sangsues publiques et le despotisme, comme cela se fait
» maintenant en France et en Danemark, et vous éprouverez
» bientôt quel est jusqu'à ce jour le pays le plus esclave de
» l'Europe (1). »

(1) L. 25 août 1769.

Malgré cette juste sortie contre le gouvernement de la Prusse, il ne fut pas longtemps dupe de la cour de Vienne. Les projets de Joseph II ne furent qu'une fantaisie de cet esprit mobile et incomplet. Lessing dut renoncer à cette espérance. Il reparla de son départ pour l'Italie.

Mais un autre asile lui fut offert. Ebert, son ami, obtint du duc de Brunswick pour Lessing la charge de bibliothécaire à Wolfenbüttel. La sauvage indépendance du critique lutta longtemps ; mais les séductions du prince héréditaire, du trop fameux Ferdinand de Brunswick, triomphèrent de sa résistance. Elles furent secondées, il est vrai, par la lassitude de Lessing, par la mauvaise fortune qui le poursuivait, et par un projet de mariage qui l'occupait depuis quelque temps. Le désir de fixer sa vie l'emporta sur l'horreur de l'esclavage ; il consentit enfin à s'emprisonner dans la bibliothèque de Wolfenbüttel (1). Il fut pourtant stipulé qu'il aurait la liberté de faire ce voyage d'Italie qui lui tenait tant au cœur ; mais les circonstances plus fortes que sa volonté, devaient réduire ce voyage à une vaine excursion. Le reste de sa vie se passa presque tout entier entre les rayons de sa bibliothèque.

(1) L. 28 déc. 1769.

CHAPITRE VIII.

Lessing à Wolfenbuttel.

1770 - 1781.

§ I. — *Mariage de Lessing. — Trésors de la bibliothèque de Wolfenbüttel. — Emilia Galotti. — La génération nouvelle.*

I.

La petite cour de Brunswick, fière encore de l'éclat qu'avait répandu sur la maison régnante le grand Leibniz, son bibliothécaire, son conseiller et son historien, aspirait à la gloire de devenir un centre pour les lettres allemandes. Là présidait une princesse dont les exemples avaient formé l'illustre duchesse Amélie : celle-ci ne fit que transporter à Weimar les goûts élevés qu'elle devait à sa mère Philippine-Charlotte ; mais elle eut le bonheur de rencontrer Wieland et Goethe pour former et présider sa cour littéraire (1). Brunswick ne rassem-

(1) Gervinus, t. IV, p. 493, ss.

blait pas d'aussi grands noms. Gaertner, Zachariæ, Ebert y représentaient la poésie, Jérusalem et Conrad Schmid la théologie. Jérusalem était le personnage le plus révéré de cette réunion d'hommes de lettres : fondateur du *Collegium Carolinum*, asile de ces esprits divers, ancien précepteur de la duchesse Amélie, théologien sage et libéral (1), il méritait l'estime universelle dont il était environné. Lessing lui a rendu ce témoignage en publiant les écrits posthumes de son fils, de ce jeune Jérusalem dont la fin tragique a fourni une conclusion au roman de Werther.

En prenant possession de sa bibliothèque, Lessing exprima le dessein, auquel il demeura trop fidèle, de rester étranger à la cour, dont sa résidence le tenait d'ailleurs éloigné. Le prince Ferdinand lui fit cependant de grandes avances, mais son humeur sauvage l'emporta. Il s'ensuivit ce qu'on en devait prévoir : absent, il fut oublié et négligé. Peu à peu, il s'aigrit à Wolfenbüttel, comme partout. On lui fit attendre longtemps la réalisation incomplète de certaines promesses qui lui avaient d'abord fait accepter, puis supporter l'exiguïté de son traitement Au joug de la pauvreté s'ajoutait, pour la première fois, celui de la dépendance. Il songeait d'ailleurs qu'il ne serait bientôt plus seul à souffrir ; son exaspération s'accroissait d'autant. Il maudissait dans son cœur une cour fastueuse pour ses plaisirs, et parcimonieuse à l'égard de l'écrivain dont elle voulait se parer. Il

(1) Stahr, t. II, p. 36-37.

trouvait sa résidence malsaine; sa bibliothèque lui paraissait une prison ou un tombeau. La solitude l'accablait; en vain faisait-il de temps en temps des excursions à Brunswick, pour trouver à qui parler, pour voir ses amis Ebert, Zachariæ, Eschenburg, pour assister à quelques représentations dramatiques. La maladie renouvelait fréquemment ses attaques; son hypocondrie faisait des progrès; le désespoir le prit; il lui passa des désirs d'abréger ses jours (1).

Ces épreuves durèrent six longues années, c'est-à-dire le temps qu'il fallut pour mener à bonne fin le projet de mariage de Lessing avec Mme Eva Kœnig. Cette femme remarquable, la seule qui lui eût jamais inspiré le désir d'une union stable, était la veuve d'un riche commerçant de Hambourg. Kœnig avait été l'ami de Lessing, et l'inclination que celui-ci ressentit pour la femme de son ami fut sans doute l'une des causes qui inspirèrent son vif désir de quitter l'Allemagne, quand l'entreprise de Hambourg échoua. Mais la mort soudaine de Kœnig à Venise, au milieu d'un voyage d'affaires (été de 1769), changea tous ses desseins. Son ami lui avait recommandé ses enfants; il était le parrain du dernier, et sa veuve lui tenait au cœur. Dans l'espérance d'obtenir une

(1) « Je n'ai rien fait de tout l'hiver, et suis très-content d'avoir » mené à fin seulement le grand travail de philosophie (ou de pol- » tronnerie), de vivre encore. Que Dieu continue de m'assister » dans ce noble travail, qui mérite bien que pour cela on mange » et boive tous les jours! » (L. du 20 avril 1774).

union qui devint l'objet de ses vœux passionnés, il accepta la bibliothèque de Wolfenbüttel (1).

Mais Kœnig avait laissé à sa veuve les affaires les plus embarrassées : tout le bien de ses enfants menaçait de s'y engloutir. La courageuse mère entreprit de grands voyages, et fit deux longs séjours à Vienne pour sauver les débris de cette fortune compromise. Dévoré d'inquiétudes, Lessing fut encore frappé d'un coup cruel par la mort de son père. Le digne pasteur laissait des dettes, dont son fils se chargea pieusement, quoique presque sans ressources, et une famille dans un état voisin de l'indigence, qu'il fallut encore assister. Il demanda de nouveau à sa plume le travail qu'exigeait la nécessité.

Sa bibliothèque vint à son aide. Un fonds qu'il évalue à cent mille volumes, et des trésors de manuscrits encore inexplorés étaient à sa disposition. Chargé par ses fonctions de la mettre en ordre, il y fit des découvertes dont il forma un recueil de publications, sous le titre de : *Documents historiques et littéraires tirés des trésors de la bibliothèque ducale de Wolfenbüttel.* La théologie, l'archéologie et la poésie s'y mêlèrent. Sans faire une revue de pièces diverses, qui, dans leur isolement, manquent d'intérêt, nous signalerons en temps et lieu les plus importantes de ces publications.

A ces travaux de sa charge, il joignit une édition nouvelle de ses œuvres, qu'il enrichit de remarques

(1) Stahr, t. II, p. 48-57.

curieuses sur l'*Epigramme et sur quelques-uns des meilleurs épigrammatistes* (1771). Un jugement sévère sur ses œuvres anciennes précédait cette édition. L'auteur reconnaissait que « le public grandis-»sait tous les jours en pénétration et en goût; et mal-»heur, ajoutait-il, à l'écrivain qui ne s'aperçoit pas »qu'il est resté en arrière, et qui est assez vain pour »compter encore sur l'accueil qu'il a pu espérer »vingt ans auparavant! » S'il publiait de nouveau ses œuvres, c'était pour déjouer les calculs de la contrefaçon, dont il avait été trop souvent victime.

II.

La bibliothèque ducale de Wolfenbüttel était particulièrement riche en manuscrits théologiques. A peine Lessing en commençait-il la revue, qu'il y fit une découverte, qui probablement décida du reste de sa carrière littéraire. A part quelques épisodes, nous ne le verrons plus guère occupé que de discussions sur la religion. Il affecte d'abord de mépriser les controverses théologiques; mais il y est entraîné de plus en plus et finit par s'y ensevelir.

Nous passerons avec une grande rapidité sur cette partie de ses travaux, quelle qu'en soit l'importance. Il s'agit seulement pour nous de compléter l'esquisse de la vie et des idées de notre auteur, et non d'engager la discussion sur de pareilles matières. Nous nous appliquerons à n'en parler qu'en historien exact et impartial.

Aux yeux de ses contemporains, Lessing parut

une sorte de partisan dans la guerre théologique. Des découvertes faites dans une bibliothèque ne semblaient pas un titre suffisant pour venir troubler la paix des consciences et le repos de l'Eglise établie. Mais Lessing n'avait jamais eu besoin de titre officiel pour faire la guerre. Attaquer toutes les idées régnantes, qui s'endorment dans la sécurité, est une mission qu'il tient de lui-même et de son esprit critique. Si ses écrits de jeunesse, du temps de son séjour à Wittenberg, avaient été tous publiés ou lus avec attention, le public n'aurait pas été surpris de la campagne qu'il engagea dans la dernière période de sa vie contre les théologiens. On l'aurait vu seulement devenir d'une part plus hardi dans ses négations, de l'autre plus explicite dans ses principes positifs. Mais au fond, on aurait reconnu toujours le même homme, avec des connaissances accrues et des opinions mûries.

Son dessein peut être résumé en deux mots : substituer à l'immobilité des doctrines religieuses le progrès continu, aux négations radicales et légères des philosophes, la gravité de la critique historique. Il se prononce avec les derniers pour le libre examen, mais il le veut érudit : pour la tolérance, mais inspirée par la charité. Il ne rompt pas avec la religion, mais il l'entend autrement que les théologiens, c'est-à-dire progressive ; et le progrès à ses yeux consiste dans l'abandon successif des formes extérieures. Que si les théologiens autorisés résistent à son impulsion, il ne craindra pas d'inquiéter les consciences pieuses en ébranlant les bases mêmes

de la foi : par là, du moins, il obligera les défenseurs de l'orthodoxie à sortir de leur repos pour les raffermir ; il faudra bien alors qu'on discute les fondements des croyances, et la discussion, c'est toujours le progrès.

Aussi le voit-on ravi, dès ses premières recherches dans sa bibliothèque, d'avoir mis la main sur un ouvrage inconnu de Bérenger de Tours. Un hérésiarque du XIe siècle, dont les œuvres ont été brûlées, enfouies, et qui reparaît à la lumière, voilà une véritable bonne fortune ! Mais peut-être l'intérêt protestant est-il la source de cette joie ? Nullement, Luther a condamné après Rome la doctrine de Bérenger sur la transsubstantiation. Ce sont donc deux Eglises à la fois, à qui cette publication inattendue porte un défi.

Mais le plaisir de provoquer une grande discussion n'est pas la seule cause de la satisfaction de Lessing. Bérenger de Tours lui paraît une victime de l'oppression à réhabiliter.

« Mais quoi, lui dit-on, un hérétique, et qui pis est, un » hérétique relaps ! » — « Ce qu'on appelle un hérétique, » répond-il, a un bon côté. C'est au moins un homme qui » veut voir avec ses propres yeux. La question est donc de » savoir si c'est avec de bons ou de mauvais yeux. Oui, dans » certains siècles, le nom d'hérétique est la plus grande re- » commandation qui puisse accompagner un savant devant » la postérité. »

On a prétendu d'ailleurs que Bérenger, accablé par la force des arguments de Lanfranc, son principal adversaire, n'avait pas pu répondre, et s'était humilié devant la vérité. Invraisemblance et men-

songe ! Un homme comme Bérenger, qui a consacré sa vie à la recherche de la vérité, et qui, dans la maturité de l'âge, a soutenu ce qu'il croyait vrai au mépris de tous les dangers, ne se soumet pas avec la faiblesse d'un enfant. « Un Bérenger meurt comme »il a enseigné, et ainsi meurent tous ceux qui ont »enseigné avec autant de loyauté et de gravité que »lui (1). » Il est faux, enfin, qu'il n'ait pas répondu ; car l'écrit aujourd'hui publié est précisément une apologie adressée à Lanfranc, et où Bérenger lui réplique point par point. Heureuse occasion pour convaincre d'erreur les savants bénédictins français, qui n'ont pas connu ce livre (2).

Ainsi, cette réhabilitation de Bérenger de Tours fut pour Lessing presque une affaire personnelle : on le sent à la passion avec laquelle il défend la mémoire de cet écrivain. L'homme qui brave l'Eglise et son siècle est le pareil de Lessing, quelles que soient les opinions qu'il professe.

Après avoir lancé ce brandon dans le camp des théologiens (1770), Lessing fit trêve quelque temps aux questions théologiques. Il y revint trois ans plus tard, dans ses *Trésors de la bibliothèque ducale*, en publiant deux petits morceaux de Leibniz, l'un *sur les peines éternelles*, l'autre *sur le dogme de la Trinité*. Fort épris du génie de ce grand homme, il recueillait avec ardeur les moindres fragments dus à sa

(1) T. VIII, p. 269.
(2) *Hist. litt. de la France*, t. VIII, p. 208-312, citée par Lessing.

plume. Quoique Leibniz fût demeuré toujours en paix avec l'Eglise établie, Lessing trouvait dans la nouveauté des hypothèses conciliatrices du philosophe quelque chose qui lui en faisait aimer l'orthodoxie, quelque peu suspecte. Tant il est vrai qu'il cherchait bien plus à remuer les esprits qu'à nuire à la religion!

Cependant cette passion pour la nouveauté finit par l'entraîner hors des dernières limites de la prudence. Dans le temps qu'il rédigeait sa *Dramaturgie*, mourut à Hambourg un professeur de langues orientales au gymnase de cette ville, nommé Samuel Reimarus. Ce savant était arrivé par la voie de la critique historique à rejeter les fondements mêmes du christianisme, et à se borner à la religion naturelle. Il avait rassemblé ses objections contre la tradition religieuse dans un ouvrage qui fut déposé manuscrit à la bibliothèque de Hambourg, en 1815, par son fils, et qui portait le titre significatif d'*Apologie pour les adorateurs de Dieu suivant les lumières de la raison*. Sa fille, Elise Reimarus, amie de Lessing, lui remit une première esquisse de cet ouvrage, où celui-ci aperçut tout d'abord une machine de guerre contre les théologiens. Quoique l'auteur eût pris ses précautions pour que son ouvrage demeurât secret, Lessing ne se sentit point de repos qu'il ne l'eût publié. Il profita de la franchise de censure dont jouissaient les publications tirées de sa bibliothèque, et y inséra les parties les plus importantes du manuscrit, qu'il fit passer pour une

pièce du fonds de Wolfenbüttel. Ainsi parurent les fameux *Fragments tirés des papiers d'un anonyme* (1).

Cette publication, commencée en 1774, fut poursuivie en 1777 et 1778. Lessing mit une sorte de gradation dans le choix des fragments, qui devinrent de plus en plus hardis, jusqu'à ce qu'enfin les théologiens alarmés courussent à la défense de la doctrine de la révélation menacée. Alors s'engagea une mémorable querelle, que nous raconterons dans la seconde partie de ce chapitre.

En attendant l'effet que produiraient ses audacieuses provocations, Lessing accumulait des publications de genres divers. On est confondu de l'étendue et de la précision de ses connaissances dans toutes les parties de la philologie, de l'archéologie, de l'histoire de l'érudition. Il rend des services aux lettres antiques, non-seulement par les travaux qu'il exécute lui-même, mais encore par le concours qu'il prête, et comme érudit, et comme bibliothécaire, aux Reiske, aux Heyne, ces lumières de la philologie allemande, à Eschenburg, son futur éditeur, alors attaché au *Carolinum,* et qu'il voulait s'adjoindre dans sa bibliothèque.

Continuant de remettre en lumière l'ancienne poésie germanique, il publiait de remarquables morceaux d'un poëte silésien, contemporain d'Opitz, Andreas Scultetus. Il remontait jusqu'aux *Minne-*

(1) Schwartz, *Lessing als Thoelog,* ch. IV. — Stahr, t. II, p. 169-172.

singer, qui avaient attiré déjà l'attention des Suisses, et donnait une édition meilleure de fables de cette époque. Reprendre possession des œuvres du vieux génie germanique, c'était encore une manière de protester contre le goût de l'imitation étrangère.

III.

Cependant, au milieu de ces travaux d'érudit, qui ne le satisfaisaient pas, il avait fait une infidélité à ses fonctions de bibliothécaire. Il se souvenait d'avoir été poëte, et il lui arrivait de jeter un regard douloureux sur tant de poëmes dramatiques ébauchés et qui attendaient la dernière main. Après plus d'un an de soins donnés à la collection de Wolfenbüttel, fatigué de vieux livres, et ranimé par un voyage à Berlin, où il avait revu ses anciens amis, il reprit son projet favori, sa *Virginie bourgeoise*. C'est dans l'automne de 1771 qu'il entreprit d'achever, presque en secret, sa tragédie d'*Emilia Galotti*. Il prit son frère seul pour confident et pour juge.

La pièce ne devait paraître qu'imprimée dans la nouvelle édition de ses œuvres ; mais dès qu'on sut à Berlin que Lessing préparait une tragédie nouvelle, la troupe dramatique de Koch, qui jouait alors dans cette ville, s'empressa de la demander, l'obtint, et la mit en répétition avant qu'elle fût achevée. Toutefois, elle fut représentée d'abord à Brunswick, à l'occasion de la fête de la duchesse douairière (mars 1772), par la troupe de Doebellin. Lessing ne pouvait se résoudre à remettre les derniers feuillets ; son travail,

si hâtif dans d'autres genres, devenait circonspect et inquiet lorsqu'il s'agissait du théâtre, et, en particulier, d'une œuvre à laquelle il attachait tant de prix. Enfin, *Emilia Galotti* parut devant la cour. L'auteur reçut de ses amis des éloges pleins d'enthousiasme : Ebert le saluait de l'épithète de Shakspeare-Lessing.

Pour lui, il se tenait sagement en défiance. Indépendamment de la réserve d'un auteur clairvoyant sur lui-même, on sent dans sa correspondance un certain embarras ; la représentation de son ouvrage devant une cour dont il dépendait, le mettait mal à l'aise.

Emilia Galotti excita quelques rumeurs à Brunswick. La malveillance s'empara de certains traits de la pièce, et les tourna en intentions à l'égard de la cour. Il n'est guère vraisemblable que Lessing se fût proposé de diffamer la maison régnante devant le public et devant elle-même. Néanmoins, dans la comtesse Orsina, maîtresse du prince de Guastalla, on croyait reconnaître la marquise Branconi, maîtresse du duc de Brunswick. La petite cour italienne de la pièce offrait peut-être quelque ressemblance avec la petite cour allemande où elle était représentée ; peut-être même Lessing avait-il pris sur le vif quelques traits d'incurie princière qui font partie du caractère de son odieux Hettore Gonzaga. Quoi qu'il en soit, le prince héréditaire, qui surveilla en personne la répétition de la pièce, fit bonne contenance, et ainsi imposa silence aux interprétations malveillantes. Cependant l'auteur ne parut pas une seule fois à Brunswick durant les répétitions et les

représentations d'*Emilia Galotti.* Il semblait presque par là garder l'anonyme (1).

Emilia Galotti fit bientôt le tour de l'Allemagne, Partout le succès fut grand, ou du moins la curiosité. A Berlin, ce fut l'événement du jour : on en parlait comme d'un chef-d'œuvre qui défiait tous les théâtres étrangers. Cependant Nicolaï, plus calme, avertissait Lessing que telle scène, dont il avait espéré un grand effet, avait paru froide à la représentation. — C'était la faute des acteurs, disait Lessing. — A Vienne, ce fut bien pis. Mme Kœnig, qui se trouvait alors dans cette capitale, écrivit à Lessing que l'empereur Joseph déclarait « que jamais il n'avait tant ri à une tragédie. » C'était, ajoutait-elle, l'effet général que produisaient les acteurs. On n'en estimait pas moins l'ouvrage, mais il était malheureux pour l'auteur d'être servi par de tels interprètes. C'est là sans doute le châtiment de son système dramatique. Nous avons dit qu'il travaillait toujours en vue de l'acteur : procédé peut-être excellent pour la scène, quand d'habiles comédiens secondent l'écrivain, mais funeste, quand ces auxiliaires lui manquent, et toujours nuisible au mérite littéraire de l'œuvre, qui compte trop, pour se soutenir, sur le concours d'un art inférieur.

Au reste, les sévérités de la critique, qui n'épargne jamais même les chefs-d'œuvre, ne manquèrent pas à *Emilia Galotti* (2). L'ouvrage fut discuté dans

(1) V. *G. E. Lessing,* par Guhrauer, II, p. 35.

(2) Guhrauer, p. 44, ss.

tous les sens et dans le dernier détail, comme un de ces écrits sur lesquels nul ne peut rester indifférent. Mais aussi ses mérites furent-ils hautement appréciés par des écrivains tels que Herder et Goethe.

« C'est une pièce, dit ce dernier, qui témoigne d'une pro- » digieuse culture intellectuelle, au regard de laquelle nous » sommes déjà presque retombés dans la barbarie. En tout » temps, elle paraîtra nouvelle. »

Aussi, malgré l'antipathie de Schiller pour le théâtre de Lessing, Goethe maintint-il toujours *Emilia Galotti* dans le répertoire de Weimar.

Malgré le succès extraordinaire de son dernier ouvrage, Lessing ne veut plus, dès cette époque, entendre parler du théâtre. Apparemment ses illusions sur la création d'une scène allemande sont tombées. Quand Mme Kœnig lui vante les succès dont Sonnenfels se targue dans sa direction du théâtre de Vienne, il témoigne la plus grande incrédulité : il en juge par sa propre histoire à Hambourg. C'est en vain que de nouvelles propositions lui sont adressées de la part de l'empereur, il n'en tient compte que pour se ménager un moyen de forcer la main à la parcimonie du duc de Brunswick ; du reste, jamais il ne les prend au sérieux.

IV.

Cependant il fait un voyage à Vienne, avec le congé de son prince. Mais son dessein était moins de discuter les offres qu'il avait reçues, que de revoir sa fiancée. Là, toutefois, de grandes avances lui

furent faites, et même par Marie-Thérèse en personne. Il n'y répondit que d'une manière évasive. Du moins, il eut la douceur de jouir de sa gloire. Accueilli avec considération par le public, par le monde et par les deux souverains, il assista cette fois à la représentation d'*Emilia Galotti*, qui fut donnée en son honneur sur le théâtre impérial. Il eut deux audiences de l'impératrice, et probablement il ne tint qu'à lui de devenir l'arbitre officiel du goût dans cette ville (1). Mais il ne se sentait aucune vocation pour ce rôle, et n'avait plus de confiance dans les bonnes intentions des princes.

Son séjour à Vienne fut de peu de jours. Le prince Léopold, fils du duc de Brunswick, était venu voir l'impératrice, sa parente, qui désira se l'attacher. Pour quelque motif politique, le jeune prince dut faire une courte promenade en Italie. Il invita Lessing à l'accompagner. A prière de prince on ne résiste guère ; et puis c'était au moins un avant-goût de cette Italie qu'il avait toujours espéré visiter. Il fallut dire adieu à Mme Kœnig. On partit le 15 avril 1775. Lessing emportait une recommandation écrite de la propre main de l'impératrice, pour le comte Firmian, gouverneur impérial de Lombardie.

Mais il fallut voyager à la guise du prince, qui n'avait lui-même d'autre dessein que d'user le temps et de se tenir prêt à revenir. On visita la Haute-Italie, Rome, la Toscane, la Corse, Gênes. Le dernier édi-

(1) Stahr, t. II, p. 98. — Guhrauer, t. II, p. 267.

teur de Lessing (1) a publié son journal de voyage. Ce sont des notes froides, pleines de minces renseignements d'érudition, sans un seul mot pour les arts ni pour la beauté de l'Italie. On y retrouve l'homme des controverses minutieuses, qui fait partout provision de petits faits inconnus et indifférents, pour écraser des adversaires moins bien armés; mais rien ne trahit l'homme d'imagination et de goût.

Ce voyage tel quel occupa presque tout le reste de l'année. Au mois de décembre, on rentra en Allemagne : à Munich, on se sépara. Mme Kœnig avait quitté Vienne. Lessing revint par Dresde et Berlin à Wolfenbüttel, plus résigné que jamais à se confiner dans cette petite ville, pourvu qu'on lui donnât les moyens d'y subsister. Le prince héréditaire lui fit encore attendre plusieurs mois l'effet des ouvertures et des promesses les plus formelles. Enfin, le titre de conseiller de cour, avec une faible augmentation de traitement, calma son cœur exaspéré et lui permit d'accomplir ce mariage si longtemps ajourné (8 octobre 1776). Il épousa la veuve de Kœnig à Hambourg, et ramena sa femme à Wolfenbüttel. Il était lui-même âgé de près de quarante-huit ans.

V.

Il crut enfin toucher au repos : son cœur était satisfait, et le calme rentrait dans son âme. Tous les

(1) *Œuvres* de Lessing, éd. de Maltzahn, t. XI, 2, p. 29-63.

biens, d'ordinaire, viennent à la fois. L'électeur palatin Charles-Théodore lui offrit une pension annuelle de cent louis d'or, en le nommant membre de l'Académie des sciences, récemment fondée à Mannheim. Les obligations qu'on lui imposait devaient, disait-on, n'être qu'un jeu pour lui.

Il ne tarda pas à se convaincre que cette munificence princière n'était qu'un leurre. A cette époque, toutes les cours d'Allemagne, piquées d'émulation, aspiraient à se faire centres du mouvement littéraire, qui se répandait partout. Conformément aux idées que Lessing avait fait prévaloir, on croyait que la fondation d'un théâtre national était le grand ouvrage réservé au siècle. Mannheim voulait donc aussi avoir son théâtre national. On avait jeté les yeux sur Lessing pour l'organiser, sans lui demander ce service ouvertement. Il fit cependant un voyage à Mannheim, sans autre but que d'exprimer au prince palatin sa reconnaissance. C'est alors qu'on sollicita ses bons offices pour le théâtre. Il les promit, mais ne voulut pas s'engager de nouveau dans le rôle de dramaturge. De retour dans sa résidence, il s'occupa d'attirer des acteurs à Mannheim, et d'envoyer des projets pour constituer le théâtre en académie dramatique. Ce fut tout ce qu'il fit. On feignit alors de croire qu'en renonçant aux fonctions de dramaturge, il avait renoncé à cette pension qu'on lui avait offerte sans conditions. Le ministre de Hompesch le remercia de son désistement, et la pension ne fut jamais payée. Lessing, indigné de cette supercherie d'un ministre tout-puissant à l'égard d'un homme

de lettres qui n'avait rien demandé, exprima vertement à M. de Hompesch ce qu'il en pensait; et n'eut plus qu'à joindre cette illusion détruite aux précédentes.

Il rentra dans sa solitude. Depuis plusieurs années, il demeurait étranger à la jeune école poétique, qui avait fait son entrée dans le monde avec un grand bruit. Il connaissait peu les personnes, et ne goûtait guère leurs idées; ajoutons qu'en général il n'est point aimé de la génération nouvelle. Dans ce siècle, où tous les gens de lettres se distribuent en groupes, par amitié ou par coterie, Lessing recherche l'isolement : aussi n'est-il d'accord avec personne. Il agit énergiquement sur son siècle, et le siècle se détache de lui.

Son esprit précis et sans poésie est ennemi de tous les enthousiasmes et de toutes les idolâtries. Il cherche à faire prévaloir le bon sens antique; il est malgré lui pénétré de cet esprit tempéré de la littérature française, qu'il a tant dénigrée; on reconnaît même en lui une sorte de paganisme, ou tout au moins de stoïcisme, très-opposé à tout développement exagéré de la sensibilité, de l'imagination, de la rêverie, de tout ce qu'on a représenté depuis comme la marque du christianisme dans la poésie, et qui est tout au moins celle de l'esprit moderne.

La génération nouvelle, de même que Klopstock, contemporain de Lessing, mais en même temps son opposé, est et veut être enthousiaste; elle ne reconnaît aucune loi supérieure au génie; elle adore le génie en elle-même, et veut être entourée d'ado-

rations ; elle aspire constamment au sublime et à la profondeur ; le bon sens tout simple, la pensée claire et précise sont déjà pour elle petitesse d'esprit, médiocrité bourgeoise. Le XIXe siècle commence.

Lessing, homme du XVIIIe siècle, aperçoit du fond de sa solitude ces signes du temps, et en manifeste son humeur. Il crible de ses sarcasmes le modèle et ses imitateurs, les personnes et les œuvres. C'est d'abord Klopstock, qui paraît à Hambourg au moment où Lessing vient de disparaître, et se laisse déifier par les dames pendant que le critique se morfond à Wolfenbüttel; puis c'est le jeune Goethe, devenu en un moment le poëte favori de l'Allemagne.

A peine Lessing a-t-il donné *Emilia Galotti*, que *Götz de Berlichingen* paraît sur la scène de Berlin. L'enthousiasme que cette pièce excite dans le public fait, au dire de Lessing, « aussi peu d'honneur à »l'auteur qu'aux spectateurs. Ceux-ci, dit-il, ne s'a- »perçoivent pas qu'ils s'enthousiasment pour des »costumes. Le théâtre retourne à la barbarie. » Le dramaturge émérite prend la scène en dégoût. Quant au jeune poëte, « qu'y a-t-il de plus insupportable »que ce génie dont il se targue ? » Le mot même de génie, dont la nouvelle école fait un si étrange abus, devient odieux au critique aigri.

Lorsque *Werther* survient, un an après *Götz*, c'est bien pis. Lessing ne saurait goûter la sensibilité maladive et orgueilleuse du héros, ni cette exaltation de l'amour transformé en vertu, ni enfin toute cette morale nouvelle qui, parée des grâces de la poésie, n'est autre chose que la négation de la mo-

rale. Il entrevoit les ravages que vont faire dans les âmes ces molles idées, qui conduisent l'esprit, par l'exagération d'un idéalisme impuissant, au dégoût de la vie et au suicide. Quelque brutale que soit la forme du jugement de Lessing sur *Werther*, c'est celui d'un esprit ferme et d'un caractère viril, mais aussi, il faut bien l'avouer, d'un franc païen (1). Il conçut le projet d'une comédie de *Werther corrigé*, dont il n'existe malheureusement qu'un commencement de plan, où l'on ne peut voir ce qu'il se proposait de faire.

Lessing n'eut jamais de rapports personnels avec

(1) « Pour qu'une production si brûlante ne fasse pas plus de » mal que de bien, ne pensez-vous pas qu'il y faudrait ajouter une » petite conclusion rafraîchissante? Deux ou trois traits en passant » sur la manière dont Werther est arrivé à un caractère si roma- » nesque; et comment un autre jeune homme à qui la nature » aurait donné de semblables dispositions, aurait à se tenir en » garde contre ces excès. Car un pareil naturel pourrait bien » prendre la beauté poétique pour la beauté morale, et croire » qu'un personnage qui a su si fortement émouvoir notre intérêt, » n'a pu manquer d'être bon. Et pourtant il ne l'était pas en vé- » rité; et si l'esprit de notre J[érusalem,] avait été absolument dans » cet état, je me verrais presque obligé, oui, de le mépriser. Croyez- » vous que jamais un jeune homme Romain ou Grec se soit arra- » ché la vie ainsi, et pour cette cause? Certainement non. Ceux-là » savaient se mettre autrement à l'abri des égarements de l'amour; » et au temps de Socrate, on aurait à peine pardonné à une jeune » fille une pareille ἐξ ἔρωτος κατοχὴ qui porte à τι τολμᾷν παρὰ » φύσιν. Produire de pareils originaux, si petits dans leur gran- » deur, si méprisables dans leur exaltation, était réservé à l'éduca- » tion chrétienne, qui sait transformer si magnifiquement un be- » soin physique en perfection morale. Ainsi, cher Goethe, encore » un petit chapitre de conclusion, et plus il sera cynique, meilleur » il sera. » (*L. à Eschenburg*, 26 oct. 1774).

Goethe. Au temps de la *Dramaturgie*, il fit un voyage à Leipzig : Goethe, alors âgé de dix-neuf ans, étudiait à l'université de cette ville.

« Je ne sais, écrit-il dans ses Mémoires, ce que nous avions » en tête dans ce temps-là ; il nous parut bon de ne rien » faire qui pût lui être agréable, et même d'éviter les lieux » où il allait, vraisemblablement, parce que nous nous trou- » vions trop d'importance pour nous tenir à distance ; et que » nous ne pouvions nullement prétendre à entrer de près en » relation avec lui. Cette sottise momentanée fut punie dans » la suite, puisque je n'ai jamais pu voir de mes yeux cet » homme supérieur, et pour qui je professe une si haute » estime (1). »

Nous avons déjà dit que Schiller n'aimait pas le tour d'esprit de Lessing, ni sa manière d'entendre le drame : antipathie naturelle, puisque l'un est la personnification de l'enthousiasme, et l'autre de la critique. Au reste, plein d'estime pour la *Dramaturgie* et pour le *Laokoon*, Schiller n'en put connaître personnellement l'auteur, dont la carrière se terminait au moment où il commença la sienne.

Herder, seul des trois coryphées de la poésie nouvelle, vit Lessing : il eut une entrevue avec lui au moment où celui-ci quittait Hambourg. Lessing se montre très-content de Herder, et pense avoir fait sur lui la même impression. Le jeune théologien philosophe garda en effet le meilleur souvenir de ses entretiens avec Lessing. Plus tard, il applaudit à la publication des *Fragments d'un anonyme*, travailla à répandre *Nathan le Sage*, épousa les idées

(1) *Aus m. Leben*, t. I, p. 415.

des ***Entretiens sur la franc-maçonnerie.*** Sur deux points, il se tint dans le plus parfait accord avec Lessing : comme lui, il voulait la lumière à tout prix, et la plus parfaite liberté de discussion sur les doctrines religieuses, qu'il avait mission de défendre ; comme lui, il pensait que le temps du peuple était venu, et que la littérature, sous toutes ses formes, devait se mettre au service du plus grand nombre (1).

Parmi les contemporains illustres, nous dirons encore un mot de Wieland, et de ses relations avec Lessing. Depuis que l'ancien disciple des Suisses avait dépouillé sa dévotion d'emprunt, et que, renonçant au rôle d'écrivain édifiant, il s'était fait franchement le poëte du plaisir et le philosophe du scepticisme, Lessing l'avait pris au nombre de ses amis. La ***Dramaturgie*** renferme un très-vif éloge du roman fort peu moral d'***Agathon.*** Wieland crut pouvoir demander pour son ***Mercure*** le concours de la plume de Lessing. Mais c'était le temps où le critique s'aigrissait de jour en jour ; il répondit que cette feuille était « le domaine exclusif des génies, et de génies tels, qu'il ne voulait pas se trouver un seul moment dans la même voie qu'eux. »

Ainsi, il refusait d'entrer dans le mouvement de la littérature nouvelle ; se sentant dépassé, il abdiquait le rôle de guide. Désormais il devait porter l'activité de son esprit critique du côté des doctrines

(1) Guhrauer, *G. E. Lessing*, passim ; pièces rassemblées par Danzel.



religieuses. C'était là le nouveau champ qu'il allait remuer. Lui parlait-on de théâtre, il disait qu'il s'apprêtait à donner une comédie nouvelle aux dépens des théologiens. La fameuse querelle des *Fragments* était près d'éclater.

De cruels événements domestiques ne firent qu'enflammer son humeur guerroyante. Il goûtait depuis quinze mois le bonheur d'une union longtemps désirée, lorsque sa femme lui donna un fils. L'enfant mourut quelques heures après. Le malheureux père eut le courage de plaisanter sur cette perte, mais quelles plaisanteries !

« J'ai eu tant de chagrin de le perdre, ce fils ! Car il avait » tant d'esprit, tant d'esprit !... N'était-ce pas de l'esprit, de » se faire tirer avec des pinces de fer pour venir au monde ? » N'était-ce pas de l'esprit, de saisir la première occasion » pour s'en échapper (1) ! »

La mère paraissait elle-même dans un état désespéré. Après un court retour d'espérance, il la vit partir pour rejoindre son enfant.

« Ma femme est morte, écrit-il, et j'ai encore subi cette » épreuve. Je me réjouis de n'en avoir plus beaucoup à subir » de ce genre, et me sens tout à fait soulagé (2). »

C'est le stoïcisme d'un homme frappé du coup mortel, et qui brave maintenant le destin.

« Si j'avais pu, dit-il, acheter au prix de la moitié de ce » qu'il me reste de jours le bonheur de passer l'autre moitié » avec cette femme, que je l'eusse fait volontiers ! Mais cela » ne va pas ainsi; et il faut que je recommence à marcher

(1) L. à Eschenb., 3 janv. 1778.
(2) L. àEschenb., 10 janv. 1778.

» seul dans mon chemin. Une bonne provision de laudanum » de distractions littéraires et théologiques, m'aidera à supporter les jours l'un après l'autre, au milieu de la dou» leur (1). »

Luttant donc avec une terrible énergie contre un chagrin mortel, il ne fit qu'une même affaire d'étouffer sa douleur et d'écraser un adversaire. Il porta dans la controverse une gaîté qui paraît lugubre, quand on en connaît la source.

§ II. — *Querelle des Fragments. — Nathan le Sage. — Christianisme de Lessing. — Sa philosophie. — Entretiens sur les francs-maçons. — Mort de Lessing.* — (1778-1781.)

I.

Quatre ans s'étaient écoulés depuis la publication du premier des *Fragments d'un anonyme* (1774). Ce petit écrit fit peu d'impression. Le bénéfice de la tolérance y était réclamé au profit des déistes, c'est-à-dire des simples partisans de la religion naturelle. Mais apparemment ces idées n'offraient plus guère de nouveauté vers la fin du xviiie siècle, et les plus intolérants n'auraient osé livrer bataille pour une cause perdue.

Trois ans plus tard, Lessing fit paraître cinq nouveaux *Fragments*. Les titres en sont assez significa-

(1) L. à Eschenb. 14 janv.

tifs pour nous dispenser de toute analyse, dès qu'on connaît le dessein de l'auteur.

1° *Des déclamations de la chaire contre la raison;*

2° *Impossibilité d'une révélation à laquelle tous les hommes puissent accorder une foi solide;*

3° *Que les livres de l'Ancien Testament n'ont pas été écrits pour révéler une religion;*

4° *Du passage de la mer Rouge par les Israélites;*

5° *De l'histoire de la résurrection.*

Enfin, en 1778, au plus fort de sa querelle avec les théologiens, Lessing publia le dernier fragment, et le plus hardi, *Des desseins de Jésus et de ses disciples.*

On aperçoit assez, sans entrer dans le détail, que les conclusions de l'auteur allaient à nier tout le divin du christianisme, et faisaient de l'établissement de la religion l'œuvre d'une habileté tout humaine. La discussion portait nécessairement sur les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. La question de l'authenticité et de la concordance des Evangiles était posée.

Les *Fragments*, dit un savant monographe (1), sont aujourd'hui plus méprisés que connus. Quelle qu'en pût être la valeur, ils donnèrent naissance à une controverse mémorable pour l'histoire du protestantisme et de la science allemande. L'éditeur joignait au texte ses observations : sur le fond des questions, il se dérobait; mais il cherchait du moins à établir la légitimité de la discussion et la gravité

(1) Schwartz, *Lessing als Theolog.*

du controversiste. Jusqu'à ce jour, il lui semblait que la religion avait été aussi mal attaquée que défendue : ses défenseurs et ses adversaires avaient pris, sans s'en douter, les arguments les uns des autres. Enfin, l'auteur des *Fragments* lui paraissait « approcher de l'idéal d'un digne adversaire de la » religion. Plût à Dieu qu'il suscitât bientôt un homme » qui n'approchât pas moins de l'idéal d'un digne » défenseur de la religion ! »

Lui reprochait-on d'avoir soulevé de telles questions, il répondait que toutes ces difficultés pouvaient inquiéter le théologien, mais non le chrétien.

« La lettre, dit-il, n'est pas l'esprit, et la Bible n'est pas la » religion. Par conséquent, des objections contre la lettre et » contre la Bible ne sont pas des objections contre l'esprit et » contre la religion. D'ailleurs, la religion existait avant qu'il » y eût un livre. Le christianisme existait avant que des » évangélistes et des apôtres eussent écrit. La religion n'est » pas vraie, parce que les évangélistes et les apôtres l'ont » enseignée; mais ils l'enseignèrent, parce qu'elle est » vraie. »

Ainsi, Lessing ne s'inquiète pas de l'issue de la discussion. La religion, selon lui, est à part.

De telles attaques, accompagnées d'un tel commentaire, ne pouvaient laisser insensibles les docteurs de l'Eglise établie. En trois années, le nombre des réponses s'éleva à plus de trente, pour ne parler que des principales (1). Mais les adversaires de Lessing ne se placèrent pas sur le terrain où il prétendait les amener. Ils admettaient ce qui était mis en

(1) Schwartz, p. 125.

question, la solidité des fondements historiques du christianisme, et ne s'occupaient guère que du danger que pouvait courir la foi, par suite d'une attaque qui leur paraissait un acte de témérité. Par là, ils prêtaient le flanc à la dialectique vigoureuse de Lessing, qui, se substituant insensiblement à son auteur, finit par entrer dans le fond même du débat.

Avec ses premiers adversaires, il garda des ménagements; mais ses égards pour les personnes n'arrêtèrent point les hardiesses de sa critique. Dans une première réplique intitulée : ***Sur la preuve de l'Esprit et de la Force***, il pose avec une fermeté et une précision remarquables ses principes sur les raisons de croire tirées des miracles. Quand même, selon lui, les miracles seraient prouvés historiquement d'une manière incontestable, on n'en pourrait tirer logiquement aucune conclusion hors du domaine de l'histoire. La vérité historique n'a aucune portée au delà du fait établi. Ainsi, la résurrection du Christ fût-elle prouvée, il ne s'ensuivrait pas qu'on fût obligé de croire que le Christ est fils de Dieu, si cette idée est contraire à toutes les idées fondamentales que nous avons sur l'essence divine : car ce serait passer de la preuve historique à la preuve métaphysique, et faire une sorte de paralogisme prévue par Aristote.

Lessing allait donc plus loin encore que l'Anonyme, puisque, non content d'ébranler les preuves historiques du christianisme, il posait en principe que, ces preuves fussent-elles solidement établies, il ne s'ensuivrait aucune raison de croire ce qui paraît

contraire à la raison. La raison se trouve donc, en dernière analyse, seule juge de ce qu'il faut croire ou rejeter.

A ces principes de critique, il ajoutait immédiatement son *Credo*, dans le *Testament de saint Jean.* Ce qu'il appelle de ce nom n'est pas l'*Evangile* selon saint Jean, mais bien cette parole que, suivant saint Jérôme, l'apôtre accablé d'ans adressait pour tout enseignement à ses disciples : « Enfants, aimez-vous les uns les autres! » Lessing s'attache à cette parole, et l'on peut deviner avec quel soin il insiste sur la recommandation que l'apôtre y ajouta : « C'est le précepte du Seigneur, et quand on ne ferait que cela, cela suffit. » Voilà donc, selon Lessing, toute la religion, et son unique article de foi est un principe de morale.

Assuré sur ce terrain, quel qu'il soit, le controversiste ne craint plus de lâcher les rênes à tous les doutes sur la divinité de la religion. C'est dans l'écrit intitulé : *Duplique* (1778), qu'il ose formuler ce que nous avons appelé, faute d'un autre nom, son scepticisme; ce scepticisme qui n'est ni le désespoir d'atteindre à la vérité, ni la paresse d'une intelligence qui aime mieux jouer avec les contradictions que s'efforcer de les résoudre; mais au contraire la fierté d'une âme active, qui trouve qu'il y a plus de dignité à chercher toujours le vrai, qu'à se reposer dans la possession de la vérité acquise (1). Scepti-

(1) « Ce qui fait là dignité de l'homme, ce n'est pas la vérité en » possession de laquelle un homme est ou croit être, mais



cisme qui paraît, au premier abord, bien paradoxal ou bien exceptionnel, puisque la nature humaine est en général si avide de croire et de s'arrêter dans la certitude, mais qui n'est, lorsqu'on y réfléchit bien, qu'une vue claire, et vraiment virile, de la loi imposée à la science humaine, de marcher toujours en avant, sans atteindre jamais l'horizon qui fuit devant elle : *Italiam sequimur fugientem*. Quant à la religion, qui vit d'affirmation et de foi, nous ne saurions dire si elle peut tenir contre cette enquête sans fin : prononcer sur ce point est un soin que nous laissons à l'Allemagne et au protestantisme modernes, qui, sur les traces de Lessing, ont fait de la croyance religieuse un objet toujours fuyant, comme les sciences profanes.

Au milieu de ses plus grandes hardiesses, Lessing s'était montré respectueux pour les personnes ; mais un nouvel adversaire entra en scène au moment où l'âme de l'indomptable lutteur était ulcérée par ses malheurs domestiques. Peut-être l'antagoniste était-il choisi pour l'exaspérer davantage (1). C'était le pas-

» l'effort loyal pour se mettre sur la trace de la vérité. Car ce » n'est point par la possession, mais par la recherche de la vérité, » que ses forces s'étendent, et c'est en cela seul que consiste sa » perfection toujours croissante. La possession rend l'homme tran- » quille, indolent, orgueilleux... » Cf. la citation, p. 69.

(1) Nous n'examinerons pas, si dans la querelle qui suivit, les plus grands torts personnels furent du côté de Götze ou de Lessing. C'est un sujet encore livré aux discussions très-passionnées de l'Allemagne, et qui ne nous intéresse guère. Les biographes de Lessing : son frère, MM Guhrauer, Stahr, épousent sa cause sans discussion, et les derniers copient les premiers. Des écrivains qui

teur Götze, de Hambourg. Lessing s'apprêta sur-le-champ à le joindre au nombre de ses victimes. Alors commença réellement cette comédie aux dépens des théologiens qu'il avait annoncée.

On aperçoit l'imitation de Voltaire dans la variété des formes de cette polémique. Pour le ton et le sel de la plaisanterie, on sait que le goût germanique diffère du nôtre; cependant un étranger même ne peut méconnaître la verve et la vigueur du controversiste.

Le prologue de la comédie contre Götze fut une *Parabole*, où la religion était comparée à un palais, les théologiens à des architectes, dont chacun veut achever ce palais à sa façon; tout à coup on crie : Au feu! le palais brûle! Chacun des architectes court sauver son plan, déposé dans l'édifice, et laisse brûler le palais. Heureusement, le prétendu incendie n'était qu'une aurore boréale.

L'interprétation de la parabole est facile : la publication des *Fragments* n'était pour la religion qu'un danger imaginaire; mais les théologiens, au lieu de songer à la défendre, n'ont pensé qu'à sauver leurs propres idées.

devraient avoir moins de partialité, MM. Gervinus, Julien Schmidt, Schwartz, puisent à la même source. M. Hagenbach a le courage de trouver quelque témérité dans la polémique de Lessing, où Götze voyait avec raison un danger pour les âmes. Le pasteur infortuné a trouvé récemment un défenseur, qui à son tour trouve un contradicteur (Aug. Boden, *Lessing u. Götze*, etc., 1862). Celui-ci du moins ne juge pas sur parole. Pour nous, laissant de côté les questions de personnes, nous nous attachons aux opinions de Lessing, tirées exclusivement de son texte.

Cette parabole est suivie d'une *Prière* adressée à Gôtze, prière ironique, pour l'engager à rendre plus de justice aux intentions de l'éditeur des *Fragments*. Elle commence par une curieuse distinction entre un pasteur et un bibliothécaire. L'un est un berger qui ne doit estimer que les herbes bienfaisantes pour son troupeau, l'autre est un botaniste qui recueille avec le plus grand soin les plantes qui ont échappé à Linnée, fussent-elles des poisons.

Cette prière n'ayant pas, comme on le pense, été bien accueillie de Götze, une ***Déclaration de rupture*** survint, puis des ***Axiomes, s'il y en a en pareille matière***, lesquels peuvent être résumés par cette pensée déjà citée et expliquée, que l'Ecriture n'est pas la religion, et que, par conséquent, on peut combattre l'une sans attaquer l'autre.

Après cette exposition, vinrent les onze ***Anti-Götze***, qu'on peut considérer comme les ***Philippiques allemandes;*** philippiques conformes au génie d'une nation savante, pour qui la liberté de penser est ce que fut pour Athènes et pour Rome la liberté politique. Lui contester le droit de marcher librement dans la voie de la critique, c'était lui ordonner de renoncer à son génie. Et c'était un pasteur luthérien qui prétendait interdire l'examen de la tradition religieuse !

« Le vrai luthérien, lui répond Lessing, veut s'appuyer de » l'esprit de Luther et non de ses écrits; et l'esprit de Luther » exige absolument qu'on n'empêche *aucun* homme de s'a- » vancer dans la connaissance de la vérité selon son propre » sens. »



On reproche à Lessing de scandaliser les faibles : il s'écrie dans les termes mêmes de Luther :

« Scandale par-ci, scandale par-là ! La nécessité brise le » fer et n'a pas de scandale. Je dois songer à mon âme ; que » le monde tout entier, ou la moitié seulement se scandalise. »

« Mais du moins, que n'écrivait-il pour les savants seuls, c'est-à-dire en latin ? » — Pauvre ménagement, en vérité, et dont il a raison de se moquer ! Nous savons d'ailleurs qu'il n'est pas de ceux qui distinguent leur cause de celle du peuple.

« Mais il met le feu à l'Eglise ! » — « Quand le feu couve, pour l'éteindre, il faut lui donner de l'air. »

En somme, il ne tient pas à lui qu'on ne le prenne pour plus chrétien que les défenseurs mêmes du christianisme, pour meilleur luthérien que l'Eglise luthérienne. Il est vrai qu'en même temps il paraît donner la préférence au catholicisme ; mais ce n'est qu'une position de combat contre l'intolérance luthérienne, ou une tactique pour s'assurer au moins l'indulgence de l'Eglise romaine dans l'Empire.

Il était en effet prudent de la ménager. Gôtze invoquait contre son adversaire l'aide du bras séculier. Il avait prononcé le mot de Conseil aulique d'Empire. Mais Joseph II occupait le trône des Césars ; Lessing eut soin de louer adroitement l'empereur ; et cette précaution même n'était peut-être pas nécessaire.

En vérité, l'on ne peut s'émouvoir, avec les biographes de Lessing, des persécutions suscitées contre lui par Gôtze, quand on voit à quoi elles se réduisirent en réalité. Condamné par un rescrit du duc de Brunswick à déposer le manuscrit de l'auteur des

Fragments, avec les articles qu'il y avait joints; privé de l'exemption de censure dont il avait joui, Lessing se vit, de plus, interdire par le Consistoire tout écrit sur des matières de religion. Il n'en fit pas moins imprimer encore à Hambourg d'autres factums contre Götze; le Consistoire se tut, et le prince héréditaire continua de couvrir Lessing de sa protection silencieuse. La victime n'était donc pas fort à plaindre.

II.

Cependant le polémiste, qui ne se tenait pas pour satisfait, chercha d'autres moyens de continuer la lutte. Il avait depuis longtemps en portefeuille un projet de comédie, dont le sujet lui parut offrir une sorte d'analogie avec la querelle où il se trouvait engagé. Il le reprit, et n'espérant plus pouvoir le publier aux frais du duc de Brunswick, il ouvrit une souscription. C'est ainsi que fut achevé et publié *Nathan le Sage* (1778).

Nous reviendrons sur le mérite littéraire de ce drame. Ici, nous n'en voulons apprécier que les tendances religieuses. Nous n'hésitons pas à le dire : cette œuvre de polémique respire l'injustice de la passion. Trois religions sont mises en présence; mais le choix de leurs représentants n'est nullement équitable. L'islamisme est personnifié dans un héros à qui l'auteur donne toutes les vertus chevaleresques; le judaïsme en un sage accompli, qui pratique seul cette vertu de la charité, dont Les-

sing fait l'essence même de la religion; enfin le christianisme en trois ou quatre personnages, dont le zèle religieux, sous des visages divers, présente toujours quelque caractère odieux. Le Templier, en tant que chevalier, semble mettre la religion dans l'extermination des infidèles; le patriarche dans les bûchers; la servante, dans un prosélytisme qui paraît une noire ingratitude envers son bienfaiteur. Est-ce là peindre les caractères propres des diverses religions? Et si l'on fait le procès aux entraînements humains, pourquoi charger une religion, et absoudre les autres; pourquoi donner tous les torts à la sienne, et tous les mérites aux étrangères? Les panégyristes de Lessing disent après lui, que le caractère de Saladin est historique; je ne sais, mais quand il serait vrai, qu'importe? D'autre part Lessing a eu pour ami un juif, qui était la douceur et la tolérance même; qu'importe encore? Est-ce en vertu de la religion qu'ils professaient qu'un Saladin et un Mendelssohn ont pratiqué ces vertus? Qui oserait soutenir que le mahométisme et le mosaïsme enseignent la charité envers les sectateurs des religions étrangères? Et si ces personnages sont d'heureuses exceptions dans leurs religions respectives, pourquoi ne pas choisir des exceptions pareilles, si ce sont des exceptions, pour représenter le christianisme? De quel droit attribuer les vertus chrétiennes à un musulman et à un juif, et les refuser aux chrétiens? N'est-ce pas là noircir arbitrairement et de propos délibéré la religion à laquelle on appartient?

Cependant Lessing eût pu répondre, s'il eût osé

pousser la franchise jusqu'à ses dernières limites. Les vertus de Saladin et de Nathan, aurait-il dit, dérivent, au fond, de leur indifférence religieuse. L'un et l'autre sont de belles âmes, qui, enfermées par la naissance dans des religions positives, s'y tiennent, non parce qu'elles y croient, mais parce qu'elles ne croient à aucune. Au contraire, les personnages chrétiens de la pièce sont des natures communes, aveuglées par un enseignement qu'elles ont adopté sans examen ; d'autant plus violentes, d'autant plus iniques, qu'elles sont plus fortement attachées à une religion positive. Les religions positives inspirent l'orgueil et la haine : la religion naturelle enseigne la douceur et l'amour.

Tel est le sens, telle est la conclusion de *Nathan le Sage*. On y retrouve l'esprit de ces paroles, que nous avons déjà citées : « La possession de la vérité » rend indolent, orgueilleux... »

Il ne nous appartient pas de discuter la valeur morale de cette théorie ; il nous suffit de l'exposer. Nous rapporterons seulement un jugement que répètent plusieurs critiques allemands (1). *Nathan le Sage*, disent-ils, va de pair avec *Faust* pour la partie philosophique et pour l'originalité nationale. Certes, un étranger n'est guère compétent pour contrôler un pareil jugement ; il est plus sage à lui de l'enregistrer simplement. Que l'Allemagne donc reconnaisse son génie dans ce drame si radical de *Nathan-le-Sage*, libre à elle ! — C'est, à coup sûr, un exemple de

(1) Gervinus, t. IV, p. 375. Stahr, t. II, p. 259, ss.

grande hardiesse, et un monument de grande liberté.

Car la pièce ne fut pas seulement imprimée sans obstacle : elle fut jouée ; après la mort de Lessing, il est vrai, mais bien peu de temps après. En 1783, elle fut représentée à Berlin ; en 1785 à Presbourg, en 1801 à Weimar, après avoir été arrangée par Schiller. Quelques interdictions en Autriche et en Saxe ne firent qu'en relever l'importance. L'auteur seulement ne jouit pas de son triomphe. Il ne connut guère que les colères suscitées par une provocation si audacieuse, et elles empoisonnèrent la fin de ses jours.

III.

Rien ne prouve qu'il ne crût pas sincèrement, comme il l'affirme mainte et mainte fois, avoir rendu un éclatant service à ce qu'il prenait pour le vrai christianisme. Nous n'avons guère jusqu'ici montré que le côté négatif de sa critique : on n'aurait pas une idée complète de ses opinions sur la religion, si nous n'ajoutions quelques mots sur ses doctrines positives, si tant est qu'il en ait professé de pareilles.

Pour la pratique, comme nous l'avons dit, la religion se résume, à ses yeux, dans le précepte de saint Jean : et c'est pour cela qu'il est également prêt à admettre et à repousser toutes les religions positives, selon qu'elles se subordonnent ou s'opposent à l'observation de cette loi. Cependant il veut con-

server pour son compte personnel le nom de chrétien ; non-seulement parce qu'il est né dans la religion chrétienne ; mais encore parce que ce nom est la profession même de la loi de charité.

Mais ne reconnaît-il aucun dogme, aucune règle de foi ? Regarde-t-il, ainsi que son ami Mendelssohn, toute discussion sur ces matières comme une vaine subtilité ? Nullement. Il admet une tradition dogmatique ; mais il donne à la règle de foi la plus grande élasticité, et n'accepte les dogmes que sous le bénéfice d'une interprétation philosophique. Aux luthériens, qui ne veulent admettre d'autre règle de foi que les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, il répond qu'il entend par religion chrétienne toutes les professions de foi contenues dans les symboles des quatre premiers siècles de l'Eglise chrétienne ; et il paraît se rapprocher du catholicisme, en adoptant le *Symbole des Apôtres* (1). Mais comment l'adopte-t-il ? En l'interprétant à sa guise, et en rejetant ce que bon lui semble, c'est-à-dire qu'il admet historiquement ce qui s'y trouve, comme l'expression de la foi chrétienne : et, philosophiquement, ce qu'il approuve, comme règle de sa croyance personnelle.

On peut voir un exemple de sa manière d'interpréter les dogmes dans l'écrit intitulé le *Christianisme de la raison.* Il y expose son opinion sur la Trinité. Dieu, dit-il, pense de toute éternité ses perfections : se représenter, vouloir et créer, en Dieu,

(1) *Noth. Antwort an eine. se. unn. Frage.*

n'est qu'un. La représentation de ses perfections est donc une création. Cet être qu'il crée ainsi, absolument semblable à lui-même, est-ce que l'Ecriture appelle le Fils de Dieu, ou pour mieux parler, le ***Fils-Dieu***. L'harmonie nécessaire qui est entre le Père et le Fils ainsi conçu est l'***Esprit saint***, qui, contenant toutes les perfections comprises dans l'un et dans l'autre, est Dieu lui-même.

Ces idées ne sont autre chose que celles qu'il avait déjà énoncées à propos de la doctrine de Leibniz sur la Trinité. L'imitation de ce grand philosophe est sensible dans toutes les interprétations que Lessing donne aux dogmes religieux. Elle l'est non-seulement dans cette manière ingénieuse de ramener la foi à des déductions philosophiques, mais encore dans les principes adoptés ; et jusque dans la forme de l'exposition, qui est, comme dans la ***Monadologie*** et autres écrits de Leibniz, une suite d'aphorismes, à la fois détachés par articles, et enchaînés par le sens.

C'est de Leibniz aussi que procède l'écrit le plus important de Lessing sur la religion, l'***Education du genre humain***. La préface indique la hauteur sereine où se place l'auteur : *edita doctrina*, etc. Comme Descartes, il ne conseille à personne de l'imiter. Il exprime un vœu : que les religions positives, au lieu d'être traitées avec raillerie ou colère, soient considérées comme la voie dans laquelle la raison humaine en chaque pays a pu se développer toute seule, ou peut se développer encore. Rien, dit-il d'après Leibniz, dans le meilleur des mondes, ne mérite raillerie ou colère ; pourquoi nos erreurs seules mé-

riteraient-elles ce traitement? Est-ce que le doigt de Dieu n'est pas là, comme partout?

L'idée dominante du morceau est celle-ci : « La » révélation est pour l'humanité ce qu'est l'éduca- » tion pour l'individu. » Dieu est considéré comme le précepteur de l'humanité ; la révélation progressive, comme l'éducation du genre humain, proportionnée à l'état successif de son intelligence ; l'Ancien Testament, comme le livre élémentaire, qui doit l'initier à un plus haut enseignement (1).

A l'aide de cette hypothèse ingénieuse, Lessing trouve des solutions à toutes les difficultés de la théologie, relativement à la révélation. Si l'Ancien Testament présente des lacunes frappantes sur les questions les plus graves, c'est que le disciple n'était pas encore à la hauteur d'un tel enseignement. Les mystères du christianisme reçoivent à leur tour les plus ingénieuses interprétations.

Mais les deux époques de l'éducation du genre humain par la révélation sont accomplies. Il n'y a plus de véritables mystères. Les vérités de révélation sont devenues des vérités de raison, et n'ont été révélées que pour cette fin. Elles ont fait faire à l'humanité des progrès qui lui permettent maintenant de marcher seule.

Un troisième âge de la religion s'approche, âge du *nouvel Evangile éternel*. Les rêveurs du XIII[e] et du XIV[e] siècle n'ont été des rêveurs que pour avoir

(1) Cf. saint Augustin, *Cité de Dieu*, trad. de M. Emile Saisset, t. II, p. 211.

cru cet âge trop proche. Ailleurs (1), Lessing rappelle une singulière prophétie de Cardan, qui annonçait qu'en l'an 1800 un très-grand changement s'accomplirait dans la religion chrétienne. N'est-il pas incontestable, ajoute-t-il, que cette prophétie est déjà accomplie?

Nous ne relevons pas ce qu'il y a d'arbitraire dans cette histoire de la révélation. Mais qui ne serait frappé de la nouveauté, de la hardiesse et de la profondeur de cette hypothèse? Indiquer les commentaires qu'elle a reçus depuis Lessing jusqu'à nos jours, ce serait faire l'histoire même de l'exégèse libre au XIX° siècle.

Pour nous résumer, aux yeux de Lessing, le christianisme est éternel; il existait avant qu'il y eût une Ecriture, avant qu'il y eût des Apôtres et une Eglise. Dieu l'a révélé pour hâter la marche de l'esprit humain, qui l'aurait pu trouver de lui-même, mais plus lentement. Il est progressif dans son histoire, progressif dans ses destinées. Son essence est la charité, sa doctrine n'est autre chose que la vérité aperçue par l'œil de l'homme avec une clarté toujours croissante.

Par cette théorie du christianisme progressif, et par les exemples de critique des Evangiles qu'il a donnés (1), Lessing a lancé l'Allemagne dans cette voie hardie et savante où elle ne devait plus reculer.

(1) *Sur une prophétie de Cardan*, t. XI, 2, p. 249.

(2) V. entre autres écrits, *Nouvelle Hypothèse sur les Evangélistes* (1778).

Il a vaincu l'immobilité de l'Eglise luthérienne, et forcé le protestantisme à pousser toutes ses conséquences jusqu'aux dernières limites.

IV

Son rôle n'est guère moins important dans l'histoire de la philosophie allemande. Il n'y a presque pas une des grandes doctrines postérieures dont on n'ait aperçu le germe dans quelque passage de Lessing (1). C'est que dans sa prodigieuse fécondité, non-seulement d'écrits, mais de pensées, il sème les idées à pleines mains, sans s'occuper jamais de les coordonner en système, ni même de les concilier. Aussi, pour les dernières années de sa vie, les uns voient-ils en lui un spinoziste, et les autres un leibnitien. Jacobi, dans un entretien qu'il eut avec lui peu de temps avant sa mort, crut l'avoir convaincu de spinozisme, et l'annonça d'un ton triomphant.

Mendelssohn, qui connaissait mieux son ami, défendit sa mémoire d'une imputation qu'il regardait comme injurieuse pour lui, et y mit tant de zèle qu'il en mourut. Cependant on ne peut juger des véritables opinions de Lessing par un entretien : il aimait trop à prendre une position de combat, qui n'était pas toujours exactement conforme à la vraie situation de son esprit.

Il y a certainement dans ses écrits quelques traces de spinozisme. Ainsi, il avance que le monde n'est

(1) *Lessing d. philosoph.*, v. Dr Johann Jacoby, 1863, p. 5.

autre chose que la série des pensées de Dieu pensant ses perfections séparées : or, ainsi que nous l'avons déjà dit, il admet, comme un axiome, que toute pensée en Dieu est une création. Il n'y a donc entre les personnes de la Trinité et le monde d'autre différence que celle-ci : Dieu pensant toutes ses perfections à la fois, donne naissance à la Trinité; les pensant séparément, il crée le monde (1). Certes cette doctrine sur le monde confine de près à celle de Spinoza. Il en est de même d'une opinion qu'il exprime quelque part sur la liberté, où il aboutit presque à la supprimer dans l'intérêt du bien : « Je » rends grâce, dit-il, au Créateur, de m'avoir con- » traint, contraint pour le bien. »

Mais il serait plus facile encore de montrer en quoi il se rattache à Leibniz, dont il s'était plus particulièrement épris depuis que les *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* avaient été découverts et publiés (1765); et que Dutens avait donné une édition de ses œuvres (1768); publications qui l'avaient, comme nous l'avons vu, piqué d'émulation. L'esprit de Leibniz règne sur les emprunts que Lessing fait à la philosophie de Spinoza. Il y a entre les deux philosophes allemands une singulière sympathie. Lessing, ainsi que Leibniz, croit avant tout à l'être individuel; point de vue absolument contraire à celui de Spinoza. Aussi ne se sert-il des idées du philosophe panthéiste que pour donner une explication

(1) *Christianisme de la Raison*, § 13, ss.

qui lui paraît plus satisfaisante, de l'harmonie préétablie entre les êtres particuliers.

« Dieu, dit-il, ne crée que des êtres simples, et le composé » ne commence d'être que comme une suite de sa création. » Comme chacun de ces êtres simples a quelque chose qu'ont » les autres, et qu'aucun ne peut rien avoir que n'auraient » point les autres, il y a nécessairement entre ces êtres sim- » ples une harmonie qui explique tout ce qui se passe entre » eux, c'est-à-dire dans le monde. »

On le voit, cette création du monde par l'acte de la pensée divine, qui pense ses perfections séparées, n'est au fond rien autre chose qu'une manière particulière à Lessing d'entendre la *Monadologie* et l'harmonie préétablie de Leibniz. Et il croit si bien à l'existence propre de l'individu, laquelle entraîne sa liberté, qu'il formule ainsi la loi morale : « Agis » conformément à tes perfections individuelles (1). » Il dit même ailleurs, comme pour donner un démenti à la négation de la liberté que nous avons lue plus haut : « Il est nécessaire que personne ne soit » nécessité (2). »

Comment concilier ces contradictions ? Nous l'avons déjà dit : Lessing est un penseur qui n'a pas de système, et un combattant qui vit au jour le jour. Il ne faut pas lui demander ce qu'il n'a ni pu ni voulu donner, de l'unité à ses pensées : il a semé ses idées, après en avoir prodigieusement récolté par une incroyable lecture ; à d'autres à récolter et à

(1) *Christ. d. l. R.* § 19, fin.
(2) *Niemand musz müssen* (*Nathan*).

semer après lui ! Voilà pourquoi toutes les doctrines philosophiques peuvent trouver en lui un prédécesseur.

V

Il en est de même des doctrines politiques nouvelles. M. Stahr voit en lui un républicain, un démocrate, un cosmopolite, un esprit *historiquement conservateur, et théoriquement radical* (1). Il y a en lui de tout cela; car, à quelles idées n'a-t-il pas touché? En réalité, cependant, tous ses travaux politiques sont restés en projet.

Le seul monument qui subsiste de ses méditations sur la société, porte le titre d'*Entretiens sur la franc-maçonnerie*. Qui connaît les idées de Lessing sur la religion, connaît d'avance ces entretiens. La franc-maçonnerie est éternelle, comme le christianisme; elle est antérieure à toutes les loges de francs-maçons; elle existe en dehors de celles-ci. Il n'est guère question, en effet, de ce qu'est la franc-maçonnerie, mais de ce qu'elle devrait être. Ce serait l'anéantissement de toutes les distinctions de castes, de fortune, de nationalité, de religion, qui se perdraient dans une fraternité universelle, appliquée à guérir tous les maux inévitables des sociétés humaines, sans les bouleverser. Pensée généreuse et excellente ! Les francs-maçons seuls peuvent dire si c'est encore une utopie, ou si ce n'est plus qu'un fait accompli.

Les *Entretiens sur la franc-maçonnerie* ne paru-

(1) T. II, p. 313, ss.

rent pas sans quelque difficulté. Lessing avait dédié les trois premiers au duc Ferdinand de Brunswick, grand-maître de la maçonnerie allemande, avec cette préface éloquente :

« Et moi aussi, je suis allé à la source de la vérité, et j'ai » puisé ! Combien profondément, c'est ce dont peut juger » celui-là seul, de qui j'attends la permission de puiser en- » core plus profondément. — Le peuple depuis longtemps est » haletant et périt de soif ! »

Peu sensible à cet appel passionné, le prince jugea que Lessing avait déjà trop puisé, et lui donna avis de s'en tenir là. Néanmoins, deux autres Entretiens parurent deux ans plus tard : l'auteur allégua que des copies furtives de son manuscrit avaient déjà vu le jour.

Le duc Ferdinand ne manifesta aucun ressentiment. Lessing, malgré toutes ses hardiesses, n'avait rien perdu de la confiance de son prince, puisque celui-ci lui demanda encore un travail sur les mouvements religieux du temps. Ainsi, c'est en vain qu'on voudrait donner à Lessing un air de victime de la persécution Sauf quelques rigueurs, qui n'ont nullement nui à l'expression de sa pensée, il n'a guère eu à subir d'autres maux que ceux auxquels doit s'attendre et se résigner tout homme qui de propos délibéré déclare la guerre aux idées établies. Il a rencontré des adversaires, il s'est fait des ennemis ; sa pensée a été défigurée, ses intentions calomniées. Mais sa plume était encore une arme suffisante contre la puissance des écrits et des paroles ; et il a toujours eu le dernier mot.

VI

Aussi ne trouve-t-on pas chez lui de lâches plaintes. Si ses dernières lettres sont d'une amertume profonde, c'est que les maux du corps se joignent aux maux de l'âme pour l'accabler. Il survécut trois ans à son bonheur domestique. Dans l'année 1778, qui s'était ouverte pour lui par la mort de cette femme qu'il avait tant aimée, il accumula avec une activité qu'on ne peut comprendre, presque tous les travaux de controverse théologique que nous avons énumérés, et une multitude d'autres qu'il nous faut bien passer sous silence. Cette ardeur furieuse de production épuisa ses forces, si profondément entamées par le grand coup qui l'avait frappé. Des symptômes d'affaiblissement trahirent bientôt le mal caché : sa robuste constitution surmonta quelque temps encore les causes de mort prématurée qui la travaillaient. Quelques voyages, quelques distractions lui rendirent une apparence de jeunesse à laquelle ses amis furent trompés, ainsi que lui-même. Dans un de ces retours de vigueur, son ancienne passion pour le théâtre se réveilla. Il conclut un traité avec une troupe de comédiens de Hambourg, et s'engagea à lui fournir deux pièces par an : le besoin d'argent le pressait toujours. Mais il ne put remplir ses engagements. De maladie en maladie, sans se reposer jamais, il arriva au dernier moment. La mort le surprit à Brunswick, tandis qu'il s'apprêtait à retourner à

Wolfenbüttel. Il expira le 15 février 1781, à l'âge de cinquante-deux ans.

Le duc de Brunswick fit les frais de ses funérailles; aucun monument ne décora sa tombe. Mais la plupart des troupes de théâtre de l'Allemagne, sentant la perte qu'elles venaient de faire, honorèrent sa mémoire par des solennités funèbres.

Aujourd'hui, Lessing est un des écrivains dont l'Allemagne se montre le plus fière, et avec raison : car il n'en est pas qui ait plus contribué à l'affranchissement de la pensée moderne ; et la liberté absolue de la critique est un des titres de gloire les plus incontestables de la nation germanique. Aussi, depuis quelques années, les travaux s'accumulent-ils sur Lessing ; il est étudié sous toutes ses faces, et presque toujours avec enthousiasme. On s'étonne de tout ce qu'il y avait en lui ; on y voit même peut-être plus qu'il n'y avait (1), mais certainement son esprit renfermait plus de connaissances et plus d'idées qu'il n'a eu le temps d'en développer, et plus qu'il n'est nécessaire pour illustrer plusieurs hommes.

La piété nationale, un peu tardive, semble vouloir réparer le temps perdu. Un comité s'est formé pour ériger à Berlin un monument à la mémoire de Lessing (2). Parmi les plus chaleureux souscripteurs, il faut compter l'association israélite universelle, qui

(1) Stahr, t. II, p. 310.

(2) Le gouvernement de Saxe s'apprête aussi à lui élever une statue à Camenz.

paie un juste tribut de reconnaissance à l'auteur de *Nathan le Sage* (1). Les bénédictions d'un peuple dispersé par toute l'Europe, et relevé par Lessing d'un injuste mépris, telle est l'image sur laquelle nous aimons à clore le récit d'une vie remplie par tant de combats.

(1) L. du 16 mars 1862.

SECONDE PARTIE.

LE THÉATRE.

INTRODUCTION.

Distrait de sa principale ambition par les nécessités de la vie, partagé par sa curiosité universelle entre les travaux les plus divers, Lessing n'a cependant jamais perdu de vue le théâtre. Même dans le temps où il proteste qu'il ne veut plus entendre parler de la scène, il est à la veille de donner un drame nouveau. Pendant que ses forces épuisées le mènent rapidement à la mort, semblable à un homme dont l'idée fixe reparaît soudain dans l'affaissement de toutes les facultés, il se montre prêt à ressaisir la plume du dramaturge et s'engage, ce qu'il avait toujours refusé dans la plénitude de ses forces, à produire deux pièces nouvelles par an.

Sa vocation dramatique s'était, on s'en souvient, prononcée de bonne heure. Dès qu'on peut observer le développement de son esprit, on la voit apparaître. A peine sorti de l'enfance, il s'attache à l'étude des hommes et de leurs caractères. La lecture supplée à l'expérience ; déjà il observe les originaux autour de lui, et met en scène le peu qu'il en connaît.

Il paraît né pour la littérature agissante. Sa nature remuante se révolte contre les études paisibles, où

le poussent les vœux de sa famille et l'éducation qu'il reçoit. La vie extérieure, le développement des passions, l'action, voilà ce qui lui paraît digne d'envie. Dès qu'il connaît les poëtes contemporains, son choix est fait entre ceux qui se prennent au monde extérieur, et ceux qui se renferment dans le domaine de l'âme. Il ne se sent point porté au sublime, fort peu à la piété, encore moins à la pensée pure. « L'homme, écrira-t-il plus tard, est né pour agir, » et non pour raisonner. »

Ses instincts plébéiens lui inspirent de l'aversion pour tout ce qui paraît réservé au petit nombre : il veut quelque chose de populaire, et quel genre poétique est plus accessible à tous que la poésie dramatique ? Encore le mot de poésie ne doit-il s'entendre ici que dans le sens d'invention; car son tour d'esprit n'est nullement poétique. De l'action, beaucoup d'action, des personnages de condition bourgeoise, des sentiments et un langage à la portée de tous, tel est son idéal dramatique.

Ainsi, pense-t-il, le théâtre deviendra un lieu de réunion pour le plus grand nombre : l'isolement, trait caractéristique de la vie allemande, fera place à l'esprit de société. Des pensées et des sentiments communs prendront naissance : on verra se former une nation germanique. Habitués à penser ensemble, les Allemands apprendront à agir ensemble. Son patriotisme est piqué d'émulation par l'exemple de la France. Il y voit le théâtre en faveur, et, non sans raison, lui attribue les plus puissantes vertus pour la culture des esprits.

Son séjour à l'université de Leipzig fortifie sa vocation. Envoyé dans cette ville pour y étudier la théologie, il y trouve tout un enseignement dramatique. Le doyen de la faculté de philosophie est le fameux Gottsched, promoteur du théâtre, réformateur de la scène, patron de toutes les sociétés littéraires d'Allemagne qui tiennent pour le genre dramatique. Le professeur Gellert écrit des comédies; des étudiants se font acteurs. Une troupe de comédiens, d'où sortiront tous les grands acteurs, toutes les écoles dramatiques de l'Allemagne, la troupe de Mme Neuber, s'essaie à interpréter le drame régulier. La plupart des poëtes qui cherchent la gloire dans ce genre, encore peu exploré en Allemagne, tournent les yeux vers Leipzig. Cette ville est le centre dramatique de toute la Germanie.

La fortune avait donc bien servi Lessing en le conduisant à Leipzig; mais son jugement sagace aperçut vite la faiblesse des tentatives qui se faisaient autour de lui. Il ne fut guère moins prompt à démêler l'impuissance de Gottsched et de son école à créer un théâtre original. Il ne douta plus de leur médiocrité, lorsqu'il vit le succès de son premier ouvrage.

C'est ici le lieu de jeter un coup d'œil sur l'état du théâtre allemand à cette époque. Lessing ne s'en exagérait pas la pauvreté.

Deux sortes de scènes se partageaient un public médiocrement empressé. Sur les unes, on représentait des drames d'un genre national et populaire;

sur les autres, des œuvres du genre noble, mais d'imitation étrangère.

Les pièces populaires étaient en général des improvisations, où le rôle principal appartenait à un personnage de convention, nommé *Hanswurst*, ou *Harlekin*. En dépit de cette seconde dénomination, empruntée vers la fin du xvii[e] siècle au théâtre italien, le personnage était bien d'origine germanique. Il se trouve déjà sous son nom national au xvi[e] siècle, dans les *pièces de carnaval* de Hans Sachs, et le rôle paraît remonter jusqu'aux mystères du xii[e] siècle (1). Que des éléments étrangers s'y fussent mêlés, cela ne semble pas douteux : Lessing le reconnaît (2), et c'était le reproche que les censeurs de ce rôle lui adressaient de son temps ; on y reconnaît notamment le *clown* anglais et l'Arlequin italien ; mais Hanswurst conservait au milieu des emprunts son caractère national.

L'importance de ce rôle date surtout de la réforme introduite dans le théâtre allemand par maître Velthen, qui promena sa troupe dans plusieurs villes d'Allemagne, et fut un moment attaché à la cour de Dresde (1685-1691). C'est lui qui s'avisa de représenter des pièces où le dialogue et les incidents étaient improvisés par les acteurs. Il appela ces pièces *Haupt-und-Staatsactionen*, nom nouveau,

(1) Devrient, t. I, p. 29, 157, 177. — Cf. Lessing, *Werke*, t. XI, I, p. 205.
(2) *Dramat.* A. XVIII.

destiné à frapper la foule. On désignait auparavant sous le titre de *Hauptactionen* les pièces sérieuses, qui formaient la partie principale de la représentation, et sous celui de *Staatsactionen* les pièces qui touchaient à des sujets politiques, genre introduit par Hans Sachs, et cultivé depuis par son disciple Jacob Ayrer et par l'école de Silésie. La réunion de ces deux titres, imaginée par maître Velthen, annonçait qu'on trouverait sur son théâtre tous les genres de sujets sérieux mêlés ensemble, pour le plus grand plaisir du public. Mais pour égayer tant de gravité, le premier rôle était donné au bouffon Hanswurst. En réalité, c'était lui seul qui soutenait la pièce, autant par ses tours d'agilité que par ses répliques. Un bon Harlekin devait être à la fois passé maître en fait de voltige et d'improvisation comique (1).

Après maître Velthen, le genre populaire subit différentes modifications ; on essaya même de distinguer les pièces comiques des pièces tragiques ; mais ce n'étaient que des nuances dans un chaos où régnait toujours le personnage de Hanswurst. Soit qu'on appelle ces pièces *arlequinades* (*Hanswurstiaden*) ou *farces héroïques* (*heroische Possenspiele*), elles offrent presque toujours un mélange de sérieux et de grotesque, qui se trouva parfaitement accommodé au goût du peuple allemand.

Elles surent plaire même à des juges plus éclairés que le commun du peuple. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, quand le progrès du goût avait déjà

(1) Devrient, t. I, p. 245, 265, 291, 309.

banni les arlequinades de la plupart des scènes allemandes, elles trouvèrent des apologistes d'une autorité considérable.

En 1761, Möser, dans une dissertation sur le *comique grotesque*, que M. Gervinus déclare spirituelle et pleine de bon sens (1), prenait la défense de la farce héroïque et d'Arlequin disgracié. Wieland soutenait par d'ingénieuses raisons que le mélange du sérieux et du grotesque (qui formait le caractère essentiel des *Haupt-und-Staatsactionen*) n'était autre chose que l'imitation intelligente de la nature et de la société, où le bouffon se mêle au tragique et où les rôles sérieux sont souvent tenus par des fous. C'était à la fois la justification de Shakspeare et du drame populaire des Allemands. On ne pouvait guère, en effet, blâmer ou louer l'un sans l'autre, quoique dans des mesures diverses. Enfin Lessing, dans la *Dramaturgie*, épousant à la fois les idées de Möser sur le personnage d'Harlequin (2) et celles de Wieland sur le genre de la farce héroïque (3), se montrait encore l'opiniâtre partisan du drame populaire, dans le temps même où il s'efforçait de créer un théâtre digne d'une nation civilisée.

Qu'était-ce donc que ce personnage de Hanswurst, en qui se concentrait, non-seulement tout le comique, mais même en réalité tout l'intérêt du genre populaire? Nous ne considérons que son caractère

(1) T. IV, p. 347.
(2) Art. XVIII.
(3) Art. LXIX.

moral, sans rien dire de ces prouesses d'agilité qui, aux yeux du peuple, ne comptaient pas pour le moindre de ses mérites.

C'était un personnage collectif, qui, sous un seul masque, représentait mille visages divers : c'était tout le monde, mais surtout le sot, avec la richesse de ses variétés. Dans nos vieilles *Soties*, on voyait paraître *sot pédant, sot orgueilleux*, etc. Hanswurst était tous ces sots-là en un seul, changeant d'espèce suivant la pièce et suivant chaque situation de la pièce : simple et rusé, méchant et niais, entreprenant et poltron, gausseur et ridicule, à la fois Panurge et Jocrisse. Il représentait le peuple avec tous ses vices et son tour d'esprit équivoque. C'était, comme le remarque fort bien Devrient, tout un chœur comique en une seule personne (1).

Ce caractère indéterminé, qui peut se prêter à toutes les situations, est précisément ce que Lessing approuve dans l'Arlequin allemand.

« On ne doit pas, dit-il, le considérer comme un individu, » mais comme une espèce entière. Ce n'est pas Harlekin qui » paraît aujourd'hui dans telle pièce et demain dans telle » autre. Ce sont des Harlekins; l'espèce souffre mille va- » riétés; mais comme leurs divers caractères ont des traits » communs, on leur a laissé un même nom. »

« Pourquoi, poursuit-il, nous montrer plus dégoûtés dans » nos plaisirs, pourquoi tenir plus de compte de froids rai- » sonnements que n'ont fait, je ne dis pas les Français et les » Italiens, mais les Romains et les Grecs? Leur parasite » était-il autre chose qu'Harlequin (2)? Les Grecs n'avaient-

(1) I, p. 179.

(2) Devrient, si je ne me trompe, est plus près encore de la

» ils pas un genre particulier de drame où les satires de-
» vaient toujours se trouver mêlées; que la fable de la pièce
» s'y prêtât ou non (1) ? »

Ces observations sans doute sont ingénieuses et savantes. De tout temps, ou peu s'en faut, on a vu sur la scène des personnages de convention. Donc, si la tradition est une autorité décisive en matière d'art, Harlekin a droit de cité au théâtre. Mais appartient-il bien à Lessing d'attribuer à la tradition plus de valeur que l'examen de la raison ne lui en accorde ? En fait d'art, le bien même, fût-il très-ancien, n'a plus qu'un intérêt historique, quand le mieux est trouvé. C'est ce que Devrient a très-bien vu, avec un sentiment de l'art supérieur à celui de Lessing, parce qu'il n'est pas faussé par des préjugés nationaux.

« Depuis que Molière, dit-il, avait tracé à la comédie sa
» véritable voie, depuis qu'il avait substitué à l'uniformité
» des masques la variété des caractères réels, le théâtre co-
» mique avait pris pleine conscience de sa destination propre.
» Présenter à la nature le miroir, montrer à la vertu ses vé-
» ritables traits, à l'ignominie sa propre image, au siècle et
» à la génération présente la copie de leur visage réel (2),

vérité, lorsqu'il suppose que le personnage de Hanswurst ou d'Arlequin procède, non du parasite, mais du cuisinier de la Comédie latine. La batte d'arlequin serait un souvenir du couteau de cuisine. Ajoutez le nom du personnage (trad. *Jean Saucisse*), et ses équivalents, empruntés à différentes langues, entre lesquels les comédiens allemands ont hésité à la fin du XVII[e] siècle : *Jean Potage, il signor Macaroni, Jack Pudding, Stockfisch*, etc. Tous ces noms sentent bien la cuisine. (V. Devrient, t. I, p. 177.)

(1) *Dramat.* A. XVIII.

(2) Cette dernière phrase est textuellement tirée de *Hamlet*. (A. III, sc. IV).

» tel est l'office de la comédie : ces vérités reconnues, les » figures de convention ne pouvaient plus se soutenir (1). »

Devrient a dit le grand mot : ce sont les comédies de Molière qui ont tué les arlequinades. Lessing le savait aussi bien que personne, mais il se révolte contre cette vérité, parce qu'elle l'obligerait à confesser la supériorité de la comédie française. Il défend les arlequinades par des raisonnements plus froids que ceux qu'il reproche aux censeurs du genre. Ses arguments archéologiques ne prouveront jamais que la farce doit suffire à qui connaît la comédie.

Mais il ne se contente pas d'alléguer l'exemple des Grecs et des Romains, il triomphe de pouvoir opposer aux critiques allemands le nom des Italiens et des Français contemporains. La scène italienne n'avait pas encore appris à se passer du personnage d'Arlequin. A Paris, même en 1764, les comédiens italiens continuaient de donner des arlequinades avec un dialogue improvisé (2). Des écrivains français, entre autres Marivaux, travaillèrent pour eux et sur le modèle de leurs auteurs, et firent paraître Arlequin dans toute sorte de conditions.

Lessing, dans sa ***Bibliothèque théâtrale***, recueille avec soin les canevas de ces arlequinades, jouées par les comédiens italiens de Paris, et les propose pour modèles à la scène allemande ; tant il lui

(1) T. II, p. 38-41.

(2) *Journal hist.* de Collé, oct. 1764. Cf. Diderot, *de la poésie dramat.*, 1758.



tient à cœur de ne pas laisser tomber le genre populaire ! Il ne veut pas voir que c'est revenir en arrière, et travailler seulement pour la partie la plus grossière du public.

Les exemples donnés par Molière, dans un genre plus élevé, demeurent pour lui comme non avenus. Il ne nomme guère le grand comique français que pour rappeler les emprunts qu'il a faits à la farce italienne.

« Molière, dit-il, s'est prodigieusement enrichi en puisant » à ce trésor, et si l'on pouvait le forcer à restituer ces larcins » littéraires, ce grand comique ne paraîtrait peut-être plus » digne de l'estime dans laquelle on le tient généralement » aujourd'hui (1). »

En effet depuis longtemps en Allemagne, des esprits clairvoyants, quoique peu cultivés, avaient su mettre Molière à son véritable rang. Dès 1670, une collection de ses pièces, traduites en allemand, parut à Francfort. Maître Velthen en fit refaire de nouvelles traductions, dont sa troupe publia trois volumes en 1694, avec un titre des plus laudatifs (2).

« Et ainsi, dit Devrient, c'est avec Molière qu'a commencé » en Allemagne aussi, à proprement parler, l'art de repré- » senter des hommes véritables. »

Cependant on ne parvint pas facilement à former le goût des acteurs, et encore moins celui du public. Les comédies de Molière restèrent au répertoire, sans être beaucoup jouées. Le bon peuple allemand

(1) *Theat. Bibl.*, IV[ter] *st.*

(2) *Histrio Gallicus comicosatyricus sine exemplo*, etc. Devrient, t. I, p. 231.

préférait au comique des *Femmes Savantes* celui de Hanswurst, et à la comédie pure, qu'il trouvait un peu fade, certain mélange d'un goût plus relevé, où le sel de la plaisanterie germanique assaisonnait des scènes de massacres (1).

Enfin Gottsched sentit qu'il fallait porter un coup décisif à la barbarie qui se maintenait au théâtre. Tous les genres confondus; des exercices physiques à la place de l'imitation de l'homme moral; des bouffonneries d'un ton équivoque au lieu de la bonne plaisanterie; un masque indécis, toujours le même, sans rappeler aucune idée nette, et prétendant à lui seul suppléer à tous les caractères individuels; tels étaient les vices de constitution qui rendaient le théâtre allemand stationnaire. Il fallait en finir. On chercha un coupable. Harlekin se présentait tout de suite à l'esprit : lui seul était le lien de toute cette confusion, l'âme de ce chaos. On crut qu'il suffirait de supprimer cette figure sans expression, pour ren-

(1) *Mordspectakeln.* Ainsi nommait-on un genre de spectacles introduit par les *comédiens anglais*, au commencement du XVII[e] siècle. L'érudit et sagace Devrient fait remarquer que ces prétendus comédiens anglais étaient bien plutôt allemands et néerlandais. Mais ils avaient fait leur éducation en Angleterre, d'où ils avaient rapporté les arts qu'on appelait anglais : danse, voltige, escrime, équitation; et ce genre de pièces, si bien nommées *scènes de tuerie* : on n'y voyait que pendaisons, décollations, suicides, duels, et les mesures étaient prises pour que le sang coulât abondamment sur la scène. Le style, aussi dans le goût anglais, n'était qu'emportement de passions, exagération de sentiments haineux et cruels. Dans ces spectacles de cannibales, Hanswurst trouvait matière à raillerie. (Devrient, t. I, ch. IV.)

dre aux éléments confondus autour d'elle la liberté et le mouvement.

Gottsched s'entendit avec la Neuber : car il n'était pas facile de trouver un chef de troupe qui consentît à se priver d'un rôle sans lequel on ne s'imaginait pas que le théâtre allemand pût tenir. Au mois d'octobre 1737, une représentation solennelle fut préparée à Leipzig. On fit sur la scène le procès à Harlekin. Il fut condamné au bannissement perpétuel, et brûlé sur le bûcher. Cette cérémonie, composée par la Neuber elle-même, fut, dit Lessing, « la plus grande des arlequinades. »

Il ne suffisait pas en effet de brûler un mannequin, si l'on ne réussissait à transformer le goût du public. La Neuber fit les efforts les plus courageux pour retenir les spectateurs avec des drames réguliers : elle succomba à la peine, et mourut pauvre et oubliée. Mais elle forma une école de comédiens, d'où sont issus, par une sorte de filiation, tous les grands acteurs de l'Allemagne.

Cependant ses rivaux se gardèrent bien d'imiter sa réforme. Ils conservèrent Arlequin et le public. A Berlin, les arlequinades se maintinrent sur le théâtre de la famille Schuch, jusqu'en 1766. A Vienne, le progrès est toujours plus lent que dans le nord de l'Allemagne. La réforme ne fut entreprise avec persévérance qu'en 1768, par Sonnenfels, qui, devenu censeur du théâtre, fit tomber par ses rigueurs les improvisations burlesques.

Nous n'insisterons pas sur d'autres genres de

spectacles, encore inférieurs, comme des ballets d'enfants, qu'on faisait passer pour des imitations des mimes de l'antiquité. Ces représentations avaient lieu à Berlin en 1748, et Lessing se sentait confondu de l'intérêt qu'y prenaient les personnages les plus graves (1).

Ainsi, dans le temps où Lessing entreprit de créer le théâtre allemand, la scène populaire n'avait guère fait de progrès sur la grossièreté des siècles précédents; et pourtant cet ingénieux critique la préférait encore, telle qu'elle était, à la scène *purifiée* de Gottsched. Il ne ménage cependant pas, quand il veut être sincère, l'ancien théâtre populaire et national (2).

Il nie absolument que Gottsched ait rendu de véritables services au théâtre allemand. Pourquoi? C'est que Gottsched a voulu, au lieu de réformer l'ancien théâtre national, en créer un nouveau « à la française, » sans se demander « si ce théâtre francisé » convenait ou non à la manière de penser des Alle- » mands. »

« Gottsched, ajoute-t-il, aurait pu voir d'après nos an- » ciennes pièces dramatiques, qu'il a bannies, que notre » goût s'accorde mieux avec celui des Anglais qu'avec celui » des Français. »

Pour confirmer ce que dit Lessing, il suffirait de renvoyer à ces étranges spectacles si bien qualifiés de scènes de tuerie. On en peut prendre une idée en

(1) *Schrift. IIter Th. XIIer Br.* Cf. *sur les pantomimes de l'antiquité.* Cf. Danzel, t. I, p. 175.

(2) *Briefe dei n. Litt.*, etc., XVII B.



lisant l'analyse du *Polyeucte* de Corneille, arrangé pour la scène allemande, au XVIIe siècle, par le poëte Cormarten (1).

L'unité de lieu a disparu ; la scène change à tout moment. Le développement des idées et des sentiments est remplacé par des tableaux. Le sacrifice païen et le renversement des idoles par Polyeucte et Néarque se passent sur la scène. Le songe de Pauline est en action : Polyeucte lui apparaît sur le théâtre. Les martyrs sont exécutés sous les yeux des spectateurs. Mais ce n'était pas assez de deux martyrs ; on en ajoute d'autres, qui paraissent attachés à des croix au-dessus d'un bûcher enflammé : un soldat frappe l'un d'eux de sa pertuisane : celui-ci se tord, et meurt. D'autres sont lapidés, frappés à coups de lance, jetés dans le feu. Néarque est exécuté à son tour, puis Polyeucte. Il met sa tête sur le billot, le bourreau la lui tranche, et l'élève en l'air. Le cadavre décapité reste exposé.

Nous en passons, et des meilleures. Des scènes d'opéra se mêlent à ces spectacles de Grève : la gueule de l'enfer, des esprits montant et descendant, des assemblées de démons, et des intermèdes mythologiques, où paraissent Pan, Neptune et Cupidon.

Sont-ce là les modèles que Lessing aurait voulu que Gottsched suivît ?

« Il aurait dû comprendre, poursuit le critique, que nous
» voulons dans nos tragédies voir et penser plus que la tra-
» gédie française ne nous donne à voir et à penser, que le

(1) *Ap.* Devrient, t. I, p. 233-239.

» grand, l'effrayant, le mélancolique, agissent mieux sur
» nous que le joli, le tendre et le galant ; que la trop grande
» simplicité nous fatigue plus que la trop grande compli-
» cation. »

Ce joli, ce tendre, et ce galant, ce sont les tragédies françaises :

Corneille à mon avis est joli quelquefois.

Quant à l'excès de simplicité de notre théâtre, qui s'attendait à le voir tourner en reproche ?

« Gottsched aurait donc dû se tenir sur cette trace, et elle
» l'aurait conduit droit au théâtre anglais. Qu'on ne me dise
» pas qu'il a cherché à le mettre à contribution, et que son
» *Caton* en est la preuve ! Car il suffit qu'il ait tenu le *Caton*
» d'Addison pour la meilleure tragédie anglaise ; cela montre
» clairement qu'il n'a vu que par les yeux des Français. »

En effet, Gottsched cherchant à substituer quelques règles au désordre du théâtre allemand, n'avait vu que le théâtre français qui fût en possession d'une théorie du poëme dramatique. Aussi n'avait-il goûté les Anglais que comme disciples des Français. Il parla des règles d'Aristote d'après l'autorité des critiques de l'école de d'Aubignac et de Corneille, sans remonter à la source (1).

Il chercha d'autre part à donner des modèles, en faisant et provoquant des traductions et des imita-

(1) Batteux fut longtemps l'oracle de toute l'Allemagne francisée. Il faut savoir que ce critique, médiocrement considéré en France, traduit en allemand par Ramler, jouissait du privilége d'être enseigné dans les écoles d'outre-Rhin ; sans cela, on ne comprendrait pas l'animosité de Lessing contre ce personnage de second ordre, en qui il croit immoler le goût français incarné. — (V. Gervinus, t. IV, p. 192.)

tions de nos ouvrages dramatiques, et de ceux qui leur ressemblaient.

« Il entendait, dit Lessing, un peu le français, et com-
» mença à traduire ; il encouragea tout ce qui savait rimer
» et dire : *Oui, Monsieur*, à faire de même. »

De ce travail, entrepris d'ailleurs dès avant lui, mais qu'il activa, et auquel il contribua avec sa femme, sortit une collection de mauvaises traductions ou refontes de pièces françaises, qui forma, pour la plus grande partie, le répertoire de la Neuber (1). Il va sans dire qu'on n'avait pas toujours choisi les meilleures pièces du théâtre français. Ainsi le *Régulus* de Pradon est la première tragédie que la troupe de la Neuber ait représentée à Leipzig sous l'influence de Gottsched.

Quoi qu'il en fût, et en dépit de Lessing, Gottsched et la courageuse actrice rendirent un service signalé au théâtre allemand. Un abîme profond séparait auparavant le théâtre national de l'éducation de la haute société allemande. Cet abîme fut comblé. Corneille, Racine, Voltaire, Molière, que les gens éclairés allaient entendre sur des scènes françaises, purent être entendus par eux sur des scènes allemandes. Deux conditions pourtant manquaient encore : qu'ils fussent mieux reproduits en allemand, et mieux interprétés par les comédiens. Sous cette double réserve, nos poëtes devenaient les précepteurs de l'Allemagne, et lui apprenaient au moins à faire des œuvres raisonnables, en attendant qu'elle en pût

(1) En voir la liste dans Devrient, t, I, ch. I.

produire de supérieures aux leurs, si telle était sa destinée.

La Neuber ne se montra d'ailleurs nullement exclusive ; toute prête à servir de son zèle les moindres efforts de ses compatriotes. Pour elle, les emprunts faits à la scène française étaient un moyen, et non un but. Je ne parle pas des essais dramatiques composés par elle-même et par quelques-uns de ses comédiens (Koch par exemple), qui étaient pour la plupart gens lettrés. Il n'est pas surprenant qu'une troupe de théâtre joue ses propres œuvres ; et les scènes allemandes n'ont été que trop souvent accaparées par des acteurs-auteurs (1). Mais Mme Neuber s'empressa d'accorder la lumière de la rampe à tout jeune écrivain qui aspirait à doter son pays d'une littérature dramatique.

Malheureusement elle ne reçut guère, avec les plates contrefaçons de Gottsched, que des essais de jeunesse. Lessing nous apprend, dans la ***Dramaturgie*** (2), pourquoi, jusque vers l'an 1770, le répertoire original se composait pour la majeure partie de tentatives d'écoliers.

La fortune se montra malveillante pour les talents qui présentaient la plus belle espérance dans ce genre. Elias Schlegel mourut à 31 ans, de Cronegk et de Brawe, dans la première jeunesse.

D'autres vocations, qui ne furent pas interrompues par une mort prématurée, ne tinrent pas contre

(1) Gervinus, t. IV, p. 336.
(2) A. XCVI.

le progrès des années. On faisait en Allemagne trop peu de cas de la profession de poëte dramatique. Les travaux consacrés au théâtre n'étaient considérés en général que comme un exercice des jeunes années, qui devait faire place ensuite à des occupations plus sérieuses. Un auteur qui, dans l'adolescence, avait écrit des comédies et des tragédies, se hâtait d'ordinaire, quand son esprit mûrissait, de passer du théâtre dans une chaire de prédicateur ou de professeur; ou bien il recherchait quelque charge publique. Lessing est un exemple presque unique dans son temps, par sa persévérance à demander aux lettres seules l'emploi de son activité. Nous savons quelles déceptions et quelles douleurs il trouva dans cette carrière.

Des essais de débutants, voilà ce que Lessing trouvait avant lui, lorsque, débutant lui-même, il éclipsa par son coup d'essai tous ses rivaux. Nous avons vu avec quel enthousiasme la Neuber accueillit le *Jeune Erudit*, œuvre d'un poëte comique de dix-sept ans. Il est donc inutile de s'étendre sur la faiblesse des drames réguliers de ses prédécesseurs, tels qu'Elias Schlegel, fondateur d'un théâtre allemand à Kopenhague, vers 1745; Gellert, que nous retrouverons plus loin; Weisze, qui devint bientôt le disciple de Lessing lui-même, et d'autres écrivains moins connus. Nous ne dirons rien non plus des drames pastoraux que la mode multiplia durant quelques années (1). Les critiques allemands s'accordent

(1) Gervinus, t. IV, p. 332 ss.

à reconnaître que tout était à faire, lorsque Lessing conçut l'ambition de provoquer dans son pays un essor nouveau de la littérature dramatique. Cette entreprise, que nous allons considérer de plus près, présente deux faces : les doctrines et les œuvres de Lessing.

Il a lui-même déclaré que chez lui la critique devance toujours l'invention, et que s'il est devenu poëte, c'est à la réflexion et à l'imitation qu'il le doit (1). Ses œuvres veulent donc être jugées à la lumière de ses théories, et par comparaison avec ses modèles. Aussi discuterons-nous d'abord les principes de ses jugements et de ses créations, et ensuite les œuvres originales qu'il a produites. Telle sera la division de cette seconde partie de notre étude.

(1) *Dramat.*, fin.



LIVRE I[er].

CRITIQUE NÉGATIVE.

CHAPITRE I.

Théorie du théâtre français.

La *Dramaturgie de Hambourg* est le principal monument de critique dramatique laissé par Lessing; mais c'est un monument tardif: ses opinions étaient formées et son œuvre commencée longtemps avant qu'il eût l'occasion de se résumer dans cette collection d'articles. Nous y joindrons donc d'autres documents de différentes dates, dispersés dans l'ensemble de ses œuvres.

Pour le fond, ses sentiments n'ont guère varié; ses antipathies seulement se sont exaspérées par l'effet de la lutte. Mais dans le détail des nombreuses questions que soulève la critique dramatique, il n'est pas toujours d'accord avec lui-même. Dans la seule *Dramaturgie*, écrite en l'espace d'une année, il lui arrive de se contredire, quelquefois d'une page à l'autre.

On en peut donner deux raisons. D'abord, il n'a pas de système : il expose ses idées au jour le jour, à propos de telle ou telle pièce représentée sur le théâtre de Hambourg, et le plus souvent en cédant à l'attrait des digressions. La forme qu'il a donnée à ce recueil lui a plu comme la plus commode pour parler de tout à propos de tout. De là, des questions posées incidemment, résolues sous un point de vue très-particulier, et dont la solution provisoire n'engage pas l'auteur pour la suite. Il se propose bien plus d'indiquer les difficultés, d'exciter ses compatriotes à réfléchir sur l'essence du poëme dramatique, que de dissiper tous les nuages qui se présentent à son esprit, et qu'il ne lui déplaît même pas d'épaissir un peu. Ces articles sont, dit-il, des *ferments de recherches* (1).

La seconde raison de ses variations est qu'il opère souvent en tacticien, plus ardent à détruire un ennemi qu'à mettre le bon droit de son côté. Tous les moyens lui sont bons, pourvu qu'il triomphe, ne fût-ce qu'un moment. Il réprouve chez ses adversaires ce qu'il autorise chez ses amis.

Entre ces disparates de ses théories, et dans cette absence complète de plan, où Lessing se trouve si à l'aise, il est quelquefois difficile de saisir sa pensée véritable ; il est plus difficile encore de mettre de l'ordre dans l'examen de ses idées. Nous essaierons pourtant d'établir une division dans ce sujet, où tout se mêle.

(1) A. XCV.

On y aperçoit un double dessein : il s'agit de renverser et d'édifier. L'obstacle à détruire est la prédilection des Allemands pour le théâtre français : ce sera la tâche de la critique négative ; aux opinions accréditées, il en faut substituer d'autres : ce sera l'effort de la critique dogmatique.

Dans la première partie, pour ne pas être obligé de tout discuter à la fois, nous examinerons en premier lieu quelle guerre il fait aux théories françaises, et en second lieu comment il se comporte à l'égard de chacun de nos poëtes dramatiques.

I.

C'est notre tragédie classique qui subit tout l'effort de la polémique de Lessing. Après tant de discussions sur cette espèce de drame, il y a peut-être encore quelque intérêt à chercher par où les principes en furent entamés par le premier adversaire sérieux qu'elle rencontra. Lessing a-t-il réellement pénétré au cœur du sujet ? A-t-il mis à nu les véritables défauts des théories françaises ? Et d'après quelles règles les condamne-t-il ?

Lessing est un disciple d'Aristote, nous l'avons déjà montré dans la première partie. Mais nulle part, il ne professe un aussi grand respect pour l'autorité du philosophe de Stagyre, que dans la *Dramaturgie*.

« Je tiens, dit-il, sa *Poétique* pour un ouvrage aussi in-
» faillible que les *Eléments* d'Euclide. Ses principes sont
» aussi vrais et aussi certains : il faut avouer seulement

» qu'ils ne sont pas aussi clairs, et par conséquent qu'ils sont » plus exposés à la chicane. Particulièrement pour la tragé- » die, je me flatte de démontrer péremptoirement qu'elle ne » peut s'écarter d'un seul pas de la ligne que lui a tracée » Aristote, sans s'éloigner d'autant de la perfection (1). »

Voilà une profession de foi bien absolue. Mais, sans contester présentement sur l'infaillibilité d'Aristote, nos poëtes classiques ne reconnaissent-ils pas le même maître ? N'invoquent-ils pas sans cesse les principes de la *Poétique ?* — Sans doute, mais Lessing leur prouvera qu'ils ne les entendent pas. Ce sera donc entre eux et lui une question de commentaire. Et comme chez nous le plus illustre commentateur d'Aristote en ces matières est aussi le créateur de la tragédie française, c'est surtout Corneille que Lessing prend à partie dans ses discussions exégétiques, pensant qu'après lui, le reste ne vaut guère l'honneur d'être combattu.

Cependant, il oublie parfois Aristote, quand il y trouve son avantage du moment ; mais ce n'est pas pour longtemps. Par exemple, le premier principe de tout théâtre classique est la distinction des divers genres de poésie. Aristote la marque avec précision, nos tragiques l'observent scrupuleusement ; Lessing a consacré quelques-uns de ses plus importants travaux à des délimitations de genre ; et son génie propre est celui de la définition. Mais qu'importe ? Si un critique français, d'Aubignac, blâme Euripide d'avoir fait un ouvrage qui n'est ni drame, ni récit, Lessing s'écrie :

(1) *Dramat.*, fin.

« Et que veut-on dire enfin avec ces mots de confusion des
» genres? Que dans les livres didactiques on les sépare aussi
» exactement qu'on pourra; mais quand un homme de génie,
» pour des vues plus élevées, en combine plusieurs dans un
» seul et même ouvrage, qu'on oublie le livre didactique, et
» qu'on cherche seulement si l'auteur a su atteindre ce but
» plus élevé (1). »

Règle excellente ; mais pourquoi faut-il qu'elle ne serve, à l'égard des Français, qu'à les condamner, et jamais à les absoudre ? C'est qu'il y a deux justices, selon la nation à laquelle appartiennent les accusés.

De toutes les règles qu'on peut dire propres à la tragédie française, la plus fameuse est celle qui mit tant à la gêne nos plus grands tragiques, la règle des ***trois unités.*** Un éminent critique a résumé l'histoire de cette règle si controversée (2). Aristote, on le sait, n'en avait imposé formellement que la première partie, qui pouvait, à la rigueur, se passer de l'autorité du philosophe : car personne n'a jamais contesté la nécessité de l'unité d'action.

Sur le second point, savoir en combien de temps doit se passer l'action représentée sur la scène, Aristote se contente d'indiquer un usage, sans en faire une règle : « La tragédie, dit-il, s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil, ou du moins de dépasser peu ces limites (3). » On a discuté, au XVII[e] siècle, avec une étonnante subtilité sur le texte d'Aristote, et sur l'extension qu'il con-

(1) A. XLVIII.
(2) E. Egger, *Comment. sur la Poét. d'Arist.*, p. 422.
(3) *Poét.*, c. V, trad. E. Egger.

vient d'attribuer à la liberté qu'il accorde. Le grand Corneille se donne des peines incroyables pour prouver que cette prétendue règle ne doit pas être entendue au sens le plus étroit; mais il maintient la règle, non pas comme fondée sur l'autorité d'Aristote; « mais, dit-il, ce qui doit la faire accepter, c'est la » raison naturelle qui lui sert d'appui (1). » La règle était depuis longtemps passée dans la pratique de la tragédie, lorsque Corneille la défendait à la fin de sa carrière.

Quant à la loi de l'unité de lieu, qui complétait cette rigide théorie, personne ne prétendait qu'elle se trouvât dans Aristote, qui aussi n'y a point songé. Corneille pensait qu'elle ne s'était établie « qu'en conséquence de l'unité de jour. » Et pour lui, il trouvait si difficile, dans la plupart des sujets qui sont propres à la tragédie, d'observer avec quelque vraisemblance ces deux règles, « qu'il fallait, disait-il, de » nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu » comme pour le temps. » Néanmoins Boileau, qui n'avait pas l'expérience des difficultés du poëme tragique, énonçait du ton le plus absolu la règle des *trois unités :*

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

C'était un joug que les poëtes seuls supportaient, mais que tout le monde leur imposait. En vain, dans le siècle suivant, Voltaire réclama-t-il timidement

(1) IIIe Disc. *sur les trois unités*. Cf. Disc. de M. D. Nisard, en rép. au disc. de M. Ponsard, *Moniteur*, 5 déc. 1856.

contre la rigueur du précepte ; en vain Marmontel se montra-t-il assez coulant sur l'unité de temps, et presque indifférent à l'égard de l'unité de lieu (1) ; la triple loi était entrée dans les croyances poétiques ; elle avait pour elle une autorité supérieure à celle de tous les législateurs, l'autorité de la coutume (2). Elle semblait l'essence même de la tragédie. Les poëtes ne s'y accommodaient le plus souvent que par des artifices ingénieux, mais elle obtenait toujours les apparences du respect.

Une pareille règle offrait une prise facile à la critique de Lessing ; il pouvait rassembler contre elle l'autorité d'Aristote, les exemples des anciens, et toute la vigueur de son argumention. Cependant il n'en fait rien. Ce qu'on attendrait de lui est presque toujours ce qu'il ne fait pas. Ses coups n'en sont que plus dangereux. Il ne parle pas d'Aristote, et encore moins de la raison naturelle, et si les exemples des anciens sont allégués, c'est dans un sens imprévu. Il pouvait citer plus d'une tragédie grecque où la mesure de temps indiquée par Aristote n'est

(1) *Poétique française*, ch. XII.

(2) S'il faut en croire d'Olivet, Chapelain aurait été le révélateur officiel de cette espèce de dogme poétique : « Au sortir d'une » conférence sur les pièces de théâtre, il montra en présence » du Cardinal de Richelieu, qu'on devait indispensablement » observer les trois fameuses unités de temps, de lieu et d'ac- » tion. Rien ne surprit tant que cette doctrine, elle n'était pas » seulement nouvelle pour le Cardinal, elle l'était pour tous les » poëtes qu'il avait à ses gages. Il donna dès lors une pleine au- » torité sur eux à M. Chapelain. » (*Hist. de l'Acad. f. El. de Chapelain.*)

pas gardée ; il trouvait au moins un exemple frappant de changement de lieu dans les ***Euménides*** d'Eschyle. Mais il admet, ce qui pouvait être mis en question, que les anciens ont observé les règles de temps et de lieu ; seulement il en apporte une raison tout historique, et par conséquent hors d'usage pour les modernes, je veux dire le lien qui rattachait le cœur à toute l'action.

« Comme l'action tragique devait avoir pour témoin une » foule de peuple, et que cette foule demeurait toujours la » même ; qu'elle ne pouvait ni s'éloigner de ses demeures, » ni prolonger son séjour hors de chez elle, plus qu'on ne » fait en général par simple curiosité ; les auteurs ne pou- » vaient guère faire autre chose que limiter le lieu à une » seule et même place indiquée, et la durée à un seul et » même jour (1). »

C'est là une remarque savante et ingénieuse, mais qui ne résout pas la question. Car s'il est vrai que nos auteurs ne peuvent alléguer les nécessités inhérentes à la présence du chœur, il ne s'ensuit pas qu'ils ne puissent invoquer d'autres arguments plus graves en matière d'art que les circonstances extérieures, ceux qu'on tire de la raison naturelle. Ce sont en effet ceux qu'avait fait valoir Corneille. Lessing, qui le serre de si près, aurait dû faire cette remarque. On se demande ce qu'il eût répondu au raisonnement suivant :

L'unité d'action est reconnue par vous, ainsi que par nous, pour une loi en quelque sorte organique de la tragédie. Or, qu'est-ce qu'une action une, sinon

(1) *Dramat.*, A. XLVI.

une série de passions et d'actes partis d'une seule cause, et aboutissant à un même événement? Pour intéresser, les passions ne doivent pas souffrir d'interruption, ni être séparées des actes qu'elles motivent : tout donc se précipite sans relâche vers la conclusion, et l'action totale de la pièce se renferme nécessairement dans un très-court espace de temps. Je vous abandonne la puérile question de savoir si c'est en vingt-quatre heures ou en trente, dans un jour naturel ou dans un jour de convention. Raillez-vous, si c'est votre plaisir, de la candeur du vieux Corneille et des chicanes de ses censeurs, mais reconnaissez du moins que la meilleure action est celle dont la durée se rapproche le plus de celle de la représentation. Et de là je conclus directement à l'unité de lieu : car pour que l'action soit pressée et continue, il faut que les personnages n'aient pas besoin de se déplacer, ou fort peu (1).

A ce résumé des arguments dont on appuie les unités de temps et de lieu, nous ne prétendons pas

(1) « Faut-il y penser longuement pour reconnaître qu'il s'agit là, » non de gênes arbitraires imposées aux poëtes par le caprice d'un » philosophe, mais d'un degré de plus de ressemblance entre l'art » et la nature des choses, et que le drame le plus conforme à cette » raison dont parle Corneille, c'est-à-dire le plus semblable à la » vie, est celui qui, par des moyens naturels, amène dans le même » lieu, au même moment, par une catastrophe certaine, des per- » sonnages qui se poursuivent, qui ne peuvent plus s'éviter, et » qui se précipitent vers un dénouement où chacun reçoit comme » dans la vie, le prix de qu'il a fait? C'est là ce que le profond et » simple génie des anciens avait essayé de transporter de la réalité » dans le drame, et c'est là ce que Corneille et Racine ont imité » des anciens en le perfectionnant. » (D. Nisard, *Disc. cité*).

qu'on ne puisse rien répondre ; mais encore fallait-il en tenir compte, ou pour les approuver, ou pour les rejeter. Lessing n'en a rien fait, et pourtant il les trouvait développés par Corneille et par Voltaire, qu'il attaquait. Il y a plus : au fond, il trouvait de grands avantages dans la pratique de ces règles, mais chez les poëtes grecs seulement.

« L'unité d'action, dit-il, était la première loi dramatique » des anciens; l'unité de temps et l'unité de lieu n'étaient, » pour ainsi dire, que des corollaires de celle-là; et ils ne les » auraient guère observés plus strictement que ne l'aurait » exigé l'application de cette première loi, sans le lien qui » rattachait le chœur à toute l'action... Ils se soumettaient » donc à cette limitation *bona fide*; mais avec une souplesse » et une intelligence telles, que sept fois sur neuf, ils y ga- » gnaient beaucoup plus qu'ils n'y perdaient. Car dans cette » contrainte, ils trouvaient un motif pour simplifier telle- » ment l'action, pour en écarter avec tant de soin le superflu, » que, réduite à ses éléments essentiels, elle n'était plus qu'un » idéal de cette action, lequel ne pouvait prendre corps sous » une forme plus heureuse, que celle qui dépendait le moins » des circoustances de temps et de lieux. »

Le plus déterminé partisan des unités ne pouvait défendre la règle d'une manière plus philosophique et plus persuasive. Qu'importe que ce soit uniquement à l'honneur des Grecs? Nos grands tragiques ont essayé de fonder le théâtre français sur les mêmes principes. Ils n'ont pas égalé les modèles antiques, je le veux bien; mais ils les ont suivis, et si ce n'est de très-près, au moins personne n'en a-t-il approché davantage. Action simplifiée, réduite à ses éléments essentiels, idéal d'action, affranchi le plus possible des circonstances de temps et de lieux; voilà ce que

Lessing admire avec raison chez Sophocle, et ce qu'il ne saurait approuver dans *Polyeucte* et dans *Athalie*.

Il prétend que « les Français ne trouvaient aucun goût à la véritable unité d'action. » Sur quoi ce reproche est-il fondé ? Ailleurs, il déclare fade la simplicité de leur action. On peut rencontrer, il est vrai, chez tel de nos poëtes classiques, des intrigues surchargées ou doubles; mais les auteurs eux-mêmes ont toujours considéré cette duplicité d'action comme un défaut, et non comme un mérite. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les examens si sévères que Corneille fait de ses propres tragédies. Je ne parle pas des *Commentaires* trop peu bienveillants qu'y ajoute Voltaire.

Lessing croit que si les Français ont peu de goût pour l'unité d'action, c'est qu'ils avaient été gâtés par les intrigues barbares des pièces espagnoles, avant de connaître la simplicité grecque. En admettant que ce reproche tombe sur Corneille, qui pourtant simplifie si heureusement les sujets qu'il emprunte au théâtre espagnol, pourquoi ne pas rendre justice à Racine, qui a connu la simplicité grecque et s'en est rapproché autant qu'il a cru le pouvoir ?

Les Français, dit encore Lessing, sacrifient l'unité d'action aux unités de temps et de lieu, et cherchent à tromper le spectateur sur le temps et sur le lieu de leur action, en substituant une journée arbitraire et un lieu indéterminé au jour naturel et à un endroit précis.

Sur le premier point, on peut le mettre au défi de

citer une pièce de nos poëtes classiques où l'unité d'action soit faussée dans l'intérêt des deux autres. C'est inventer des torts à son adversaire.

Sur le second point, Corneille lui répond pertinemment, et en homme qui sait mieux que personne ce qu'il y a d'essentiel et ce qu'il y a d'accessoire dans la pratique du théâtre. Il voudrait, en effet, lorsque le sujet ne se prête pas à une délimitation exacte des temps et des lieux, qu'on évitât de faire sentir ce petit défaut, en tenant ces circonstances dans une certaine indétermination qui aiderait à tromper l'auditeur. Mais il justifie cette petite tromperie par une raison excellente :

« L'auditeur, dit-il, ne s'en apercevrait pas, à moins d'une » réflexion malicieuse et critique, dont il y en a peu qui » soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à » l'action qu'ils voient représenter. Le plaisir qu'ils prennent » est cause qu'ils n'en veulent pas chercher le peu de jus- » tesse pour s'en dégoûter ; et ils ne le reconnaissent que par » force, quand il est trop visible (1). »

Est-ce là le langage d'un critique abstrait, qui subordonne l'action aux circonstances de temps et de lieux ? J'y crois voir, au contraire, celui d'un poëte qui sait par expérience que l'action est tout, et que le spectateur ne demande qu'à être trompé, pourvu qu'on l'intéresse. Le théâtre peut-il se soutenir sans une foule de conventions tacites ? N'est-il pas, dans son essence même, une convention ? De quel droit donc reprocher au poëte quelques petites libertés

(1) 3e Disc. *sur les trois unités.*

qu'il se donne par nécessité, et que le spectateur n'aperçoit pas?

C'est ici que Lessing attend les apologistes du théâtre français.

« Personne, dit-il, ne reprocherait aux Français ces libertés qu'ils prennent, s'ils ne les refusaient aux autres. Ils » posent des règles et ils sont obligés de les esquiver : ils » n'en condamnent pas moins les étrangers au nom de ces » mêmes règles, surtout quand il s'agit des ouvrages dramatiques des Anglais. Quel bruit ne font-ils pas alors avec la » régularité dont ils ont su si bien alléger le poids pour eux-» mêmes? »

Voilà une accusation habilement conduite; mais les procédés de nos auteurs ne sont pas aussi artificieux que l'imagination de Lessing se les représente. Les Corneille et les Voltaire reconnaissent en théorie la loi des unités, et en pratique s'efforcent de l'adoucir pour pouvoir l'observer : est-ce de la duplicité? Ils étendent un peu pour eux-mêmes l'espace de la scène ou la durée du jour, et ils condamnent chez les Anglais des actions qui renferment plusieurs années, ou qui changent en un moment de pays et de continent : est-ce avoir deux règles, l'une pour soi, l'autre pour les étrangers? Que Lessing combatte les doctrines du théâtre français en elles-mêmes, mais qu'il ne s'en prenne pas à la bonne foi et à la logique de nos auteurs, ou qu'il choisisse mieux ses exemples.

II.

La critique passionnée de Lessing s'est exercée

encore sur d'autres règles de notre tragédie, comme celle de la liaison des scènes (1). Mais c'est assez d'un exemple. D'ailleurs il fait bon marché de la régularité en comparaison de l'intérêt dramatique, et nous sommes de son avis. Mais il refuse en général à la tragédie française le mérite de l'intérêt. Le jugement nous paraît dur. Voyons du moins par quelles raisons il soutient qu'elle en doit manquer. Ici le commentateur d'Aristote prend décidément le pas sur l'homme de goût, et l'exégèse sur la critique.

Quels sont, suivant Aristote, les ressorts de la tragédie? Premier point sur lequel Lessing trouve les Français dans l'erreur, parce qu'ils répondent : « La terreur et la pitié. »

Secondement, quelle est la définition de ces deux passions relativement à la tragédie?

Troisièmement, la tragédie peut-elle se contenter d'un de ces deux ressorts en se passant de l'autre?

Quatrièmement, est-il permis d'introduire de nouveaux ressorts?

Autant de points sur lesquels Lessing se met en opposition formelle avec Corneille et la plupart des poëtes et des critiques français. Toute son argumentation repose sur l'intelligence des textes d'Aristote. Il faut donc descendre avec lui dans les difficultés d'interprétation auxquelles la *Poétique* donne lieu.

« La tragédie, dit Aristote (2), est l'imitation de quelque

(1) A. XLV.
(2) *Poét.*, ch. VI, trad. E. Egger.

» action sérieuse..., employant la terreur et la pitié pour » purger les passions de ce genre. »

Telle est la traduction que le dernier et le plus fidèle interprète de la *Poétique* donne de ce texte, qui a provoqué tant de discussions. Dans son exactitude, elle renferme encore un terme qu'y voudrait changer Lessing. Le mot de *terreur*, consacré par l'usage de la critique française, est-il l'exact équivalent du mot grec φόβος, dont se sert Aristote ? Non, répond Lessing, Aristote a dit et voulu dire *crainte*.

Le mot de *terreur* avait prévalu en France, malgré l'exemple de Corneille, qui se sert de celui de *crainte* (1). La version allemande de la *Poétique*, par Curtius (2), n'étant guère qu'une retraduction de la traduction de Dacier (comme Lessing le prouve en maint endroit), se servait d'un terme équivalent à celui de *terreur*, lequel était passé aussi dans l'usage général en Allemagne. Lessing le premier, dans la *Dramaturgie*, releva cette erreur, en apparence légère.

Ce n'était pas pourtant une simple querelle de mots, car, à prendre le terme français dans sa rigueur, nous devrions avouer que nos tragédies classiques ne sont guère tragiques. Il en est peu où règne la terreur. *Rodogune* serait le chef-d'œuvre de Corneille, et Crébillon le plus tragique de nos poëtes.

(1) 2e Disc. *sur la tragédie.*

(2) Suscitée par Gottsched, elle parut en 1753 ; V. Lessing, *Journal de Berlin,* août 1753.

On se formerait ainsi une idée fausse de la tragédie, de l'avis même de Lessing :

« Chez les Français, dit-il, Crébillon porte le surnom de » *Terrible* : mais je crains bien qu'il n'excite un genre de » terreur qui ne devrait pas se trouver dans la tragédie (1). »

Tel est l'inconvénient d'un terme qu'on emploie, non parce qu'il est juste, mais parce que l'usage l'a consacré. On peut dire, il est vrai, que cet abus même du mot constitue une acception particulière et relative à la tragédie seule, où il exprime des degrés variables des sentiments craintifs ; et qu'en définitive, il ne signifie pas autre chose que le mot *crainte*, employé par Corneille.

En admettant cette interprétation, il reste encore à savoir si nos commentateurs d'Aristote entendent de la même manière que lui l'emploi des passions craintives dans la tragédie. C'est le second point sur lequel Lessing attaque les interprètes français du philosophe. Son argumentation devient pénible à suivre : la difficulté en elle-même est très-subtile ; et l'on ne sait pas toujours à quel adversaire il s'en prend. On voit bien qu'il cherche querelle à Corneille ; mais il lui arrive de réfuter des opinions qui ne sont pas celles de ce grand homme, ou d'insister, comme pour redresser quelqu'un sur des interprétations toutes conformes à celles de Corneille lui-même.

Si, abstraction faite du dessein d'Aristote, on considère en elle-même cette proposition : « La tragédie

(1) A. LXXIV.

doit exciter la crainte et la compassion, » les termes qu'elle renferme sont susceptibles de deux interprétations principales. La première part de ce principe, que toutes les émotions qu'on peut éprouver au théâtre sont de la nature de la sympathie. Nous sortons, pour ainsi dire, de notre personne par la vertu de l'illusion dramatique; et nous vivons pour un moment de la vie des personnages représentés. Il s'ensuit que nous souffrons avec eux, et que nous craignons pour eux. Aucun retour sur nous-mêmes, nous sommes en quelque sorte absents et hors de nous. S'il en est ainsi, la crainte est le sentiment inquiet que nous cause un mal incertain qui menace l'objet de notre intérêt; la pitié est le sentiment douloureux que produit en nous son malheur accompli ou certain. Dans cette hypothèse, le mot de terreur, substitué à celui de crainte, n'a d'autre défaut que d'être souvent trop fort; il devient le terme propre, si le malheur redouté est quelque chose d'extrême, de violent, qui fasse frémir la nature humaine, et surtout s'il a un caractère fatal et foudroyant. C'est sans doute cette manière d'envisager les émotions dramatiques qui a conduit nos critiques à préférer le terme de *terreur* à celui de *crainte*. Quant au mot *pitié*, il ne peut guère donner naissance à aucune difficulté, dès qu'on le considère séparément.

Cette première interprétation du terme employé par Aristote, est, si nous ne nous trompons, la seule conforme à l'expérience. Au théâtre, on ne craint pas pour soi, pas plus qu'on ne s'afflige pour soi : car si

l'on a le temps de songer à soi-même, c'est que l'esprit demeure étranger à la chose représentée. Mais est-ce là ce qu'Aristote a voulu dire? Non : Lessing le démontre victorieusement.

La crainte dont parle l'auteur de la *Poétique* est relative à nous-mêmes, et non aux personnages représentés. Son sens n'avait nullement échappé à Corneille, interprète d'Aristote beaucoup plus fidèle que Lessing ne voudrait le faire croire (1). Mais le dramaturge a peut-être en vue quelques-uns de ses contemporains, tels que Mendelssohn, qui pensaient qu'au théâtre toutes les affections éprouvées par les spectateurs sont exclusivement des passions sympathiques (2).

D'après une méthode excellente, mais qui n'était pas non plus inconnue de Corneille, quoique Lessing la professe avec un certain appareil (3), il commente Aristote par lui-même, et demande à d'autres écrits du philosophe l'explication du passage de la *Poétique*. Il trouve dans la *Rhétorique* (4) la définition des deux termes où gît la difficulté ; et ce qui est plus remarquable, des deux termes définis en quelque sorte l'un par l'autre.

« La crainte, dit Aristote, est un chagrin ou un trouble » qui naît de la représentation qu'on se fait d'un mal ou fu- » neste ou affligeant, comme devant arriver... En un mot, il

(1) Disc. *sur la tragédie.*

(2) V. Mendelssohn, ap. *Dramat.*, A. LXXIV; et corresp. av. Lessing, 1756.

(3) A. LXXV.

(4) L. II, c. V, VIII.

» faut compter pour sujet de crainte tout ce qui chez les » autres est sujet de pitié, soit comme fait accompli, soit » comme fait prochain.

» La pitié est un chagrin qu'on éprouve à la vue d'un mal » funeste et affligeant qui tombe sur quelqu'un qui ne le » mérite pas, et qu'on peut s'attendre à subir soi-même ou à » voir subir par quelqu'un des siens. »

Ainsi la crainte naît pour soi de ce qui inspire la pitié pour les autres ; la pitié naît pour les autres, de ce qui inspire la crainte pour soi. Symétrie parfaite, où l'on voit clairement la pensée d'Aristote : la crainte est un sentiment relatif à nous-mêmes, la pitié un sentiment relatif aux autres.

De là il suit que le mot *terreur* ne traduit pas la pensée du philosophe. Car en admettant que les représentations de théâtre éveillent en nous, pour nous-mêmes, la crainte des maux qui excitent notre pitié pour les personnages représentés, cette crainte ne peut jamais aller jusqu'à la terreur. Elle ne saurait être que l'appréhension d'un malheur possible, et si peu certain, qu'il est même invraisemblable, dans la plupart des cas, qu'il nous atteigne jamais.

Lessing est donc fondé à dire que sur ce point les critiques français, en général, faussent le sens de la *Poétique*. Mais ce reproche ne saurait tomber sur Corneille, que Lessing se propose particulièrement de discréditer. Voici toutefois où l'auteur de la *Dramaturgie* va remporter enfin une victoire d'interprétation sur l'auteur de *Polyeucte*.

Pour discuter plus librement le sens des mots de crainte et de pitié, nous les avons jusqu'à présent

isolés du reste de la phrase. Or, ce qui constitue proprement ce passage, est la fameuse théorie de la *purgation des passions*. « La tragédie, dit Aristote, » emploie la terreur et la pitié pour purger les pas- » sions de ce genre. »

Corneille, après avoir fait tous ses efforts, avec cette bonne foi qui caractérise son génie, pour donner quelque explication plausible de la pensée d'Aristote, se montre médiocrement satisfait de cet aphorisme bizarre, obscur, et où sa grande expérience du théâtre trouve peu d'utilité pratique.

Voltaire, beaucoup moins respectueux pour les anciens que Corneille, traite cette difficulté fort légèrement.

« Pour la purgation des passions, je ne sais ce que c'est » que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte » et la pitié purgent, selon Aristote... »

Et ailleurs :

« Nous pensons avec Racine, qui a pris le *phobos* et l'*eleos* » pour sa devise, que, pour qu'un acteur intéresse, il faut » qu'on craigne pour lui et qu'on soit touché pour lui : voilà » tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur » lui-même; qu'il examine ou non quels seraient ses senti- » ments, s'il se trouvait dans la situation du personnage qui » l'intéresse, qu'il soit purgé ou qu'il ne soit pas purgé, c'est, » selon nous, une question fort oiseuse... »

Ce qu'il y a de surprenant dans cette manière un peu leste de juger une théorie si fameuse, c'est que la raillerie de Voltaire a touché plus juste que beaucoup de graves interprétations. Aristote, en effet, on n'en peut guère douter, entendait ce mot dans un

sens métaphorique emprunté à la médecine ; seulement il l'appliquait à la médecine de l'âme (1).

Corneille n'a donc pas compris, nous l'accordons à Lessing, la manière dont la crainte et la pitié, selon Aristote, purgent les passions du même genre (2). Mais qu'importe enfin à la pratique du théâtre ? Le voici, suivant Lessing. C'est notre troisième question (3).

Corneille croit pouvoir inférer de son propre commentaire, qu'Aristote n'exige pas dans une tragédie la réunion de la crainte et de la pitié, mais qu'on peut, sans violer ses règles, n'exciter qu'une seule de ces deux passions. Le poëte lui-même reconnaît que telle de ses tragédies tire presque exclusivement son intérêt de la crainte, et telle autre de la compassion.

Lessing prouve qu'il ne satisfait pas aux conditions exigées par Aristote. Car la théorie du philosophe est conçue de telle façon que ni la crainte ne peut être purgée sans la pitié, ni la pitié sans la crainte. La purgation des passions consiste, selon Lessing, à les transformer en dispositions vertueuses : or, chaque vertu se trouve placée entre deux extrêmes, qui sont le trop et le trop peu. La compassion vertueuse serait donc un milieu entre l'insensibilité et la sensibilité efféminée ; la crainte vertueuse, un milieu entre l'imprévoyance stupide et la timidité lâche.

(1) E. Egger, *Hist. de la Critique chez les Grecs*, c. III, § VII.
(2) A. LXXVIII.
(3) A. LXXXI, suiv.



La tragédie nous place entre ces deux excès de part et d'autre. Mais peut-elle opérer la purgation de la pitié sans celle de la crainte : ou mieux, peut-elle purger une de ces passions sans exciter l'autre ? Non ; car chez une personne insensible, par exemple, elle éveillera la pitié par la crainte, en lui faisant redouter pour elle-même les maux qui devraient exciter sa compassion chez les autres. En effet, suivant la définition qu'Aristote donne à ces deux passions, ce que l'on craint pour soi-même, on le prend en compassion dans autrui. De même, comme on craint pour soi ce qui excite notre pitié chez les autres, la pitié qu'éveille la tragédie nous inspirera, en dépit de nous-mêmes, une crainte salutaire. D'autre part, l'excès de la crainte sera tempéré par la pitié, l'excès de la pitié par la crainte (1).

Nous sommes obligés de suppléer un peu aux développements qui manquent chez Lessing, soit qu'il ait cru cette ingénieuse théorie si lumineuse qu'elle n'eût pas besoin d'éclaircissements, soit qu'il ait trouvé prudent de laisser dans un demi-jour des affirmations qui peuvent redouter la lumière. Car d'abord nous ne sommes pas bien certains que ce soit là le vrai sens d'Aristote, et en second lieu, si Lessing ne se trompe pas, il peut se faire qu'Aristote lui-même se soit payé d'une symétrie imaginaire. Quant à son vrai sens, nous croyons que, par la purgation des passions, il n'entendait rien autre chose qu'une sorte d'épanchement procuré à leur

(1) A. LXXVIII.

excès par la tragédie, et qui laisse l'âme soulagée (1). Il ne parle pas de l'extrême opposé, qui serait l'insensibilité, ni de la purgation de l'une des deux passions par l'autre, quoique en effet, dans la *Poétique*, il les exige toujours toutes les deux, comme conditions essentielles de la tragédie. S'il en est ainsi, toute la symétrie que Lessing cherche à établir serait de son invention.

Mais quand il serait vrai que Lessing interprète exactement la pensée d'Aristote, qu'en pourrait-on conclure contre Corneille? Qu'il a mal entendu le philosophe grec? Soit. Corneille aurait donc eu tort de vouloir plier la *Poétique* à justifier les innovations qu'il avait hasardées dans son théâtre. Mais s'ensuit-il qu'il ait fait fausse route dans la pratique, pour n'avoir pas bien entendu le sens d'un passage, après tout fort sujet à controverse? C'est une autre question. Lui-même, malgré son respect pour Aristote, répond péremptoirement à ce genre de critique : à savoir, que le succès a justifié beaucoup de pièces où certaines règles ne sont pas observées.

(1) « La passion, violente dans quelques âmes, se trouve dans » toutes, mais à des degrés différents; ainsi la pitié, la crainte, » l'enthousiasme. En effet, quelques-uns sont vraiment entraînés » par l'enthousiasme; mais lorsqu'ils viennent d'écouter une mu» sique sacrée, où l'on s'est servi des chants qui jettent l'âme dans » un religieux délire, ils en ressentent une sorte de calme, qui est » comme la guérison et la purgation de l'âme. Il en est nécessai» rement de même des hommes sujets à la pitié, à la crainte, et » en général, à quelque passion; il en est de même des autres » hommes dans la mesure de leur caractère. Tous sont purgés et » agréablement soulagés. » (*Politique*, trad. de M. E. Egger.)

Non-seulement Corneille sépare avec succès les deux ressorts tragiques, qu'Aristote réunit d'une manière indissoluble; mais encore il en introduit un nouveau, l'admiration. Voilà ce que Lessing ne peut souffrir, par deux raisons. La première est que la théorie d'Aristote, qui ne reconnaît que deux ressorts de la tragédie, est complète, absolument vraie, et entièrement opposée à l'introduction d'un troisième ressort. La seconde est tirée de son propre sentiment, appuyé encore sur les principes de la *Poétique*.

Nous ne dirons qu'un mot de la première : c'est que, malgré l'admiration que nous professons pour le prodigieux génie d'Aristote, nous ne croyons pas ses théories plus sûres que l'expérience. Si Corneille a su trouver un ressort nouveau, nous regrettons seulement qu'Aristote ne l'ait pas connu.

La seconde raison, dépourvue de tout appareil d'érudition et de raisonnement, se réduit à soutenir en fait que l'admiration n'est pas un ressort assez attachant. Car de dire, par exemple, qu'elle n'est pas un ressort tragique, parce qu'elle ne produit pas les mêmes effets que la crainte et la compassion, ce serait ne rien dire et faire une pétition de principe. Si Lessing échappe à ce paralogisme, c'est qu'avec une apparence de rigueur dans les mots, il ne déduit pas ses idées, et se dérobe à tout moment par des digressions et des détours, où la discussion se perd.

Et pourtant, dans sa correspondance avec Mendelssohn, il s'efforce de donner la compassion pour principe à l'attendrissement que l'admiration peut

produire; tant il est prévenu de cette idée, que l'admiration n'est pas par elle-même une source de larmes! Son argumentation est assez étrange pour que nous la rapportions dans les termes mêmes de l'auteur.

Mendelssohn, qui comprenait beaucoup mieux que Lessing la puissance de l'admiration, avait été frappé de cette anecdote qu'on rapporte du grand Condé, qui aurait pleuré en entendant sortir de la bouche d'Auguste ces mots : « Soyons amis, Cinna. » L'honnête philosophe demande à son ami, sans lequel il ose à peine penser, s'il croit que la grandeur d'âme puisse arracher des larmes, quand il ne s'y mêle aucune pitié.

« Non, répond Lessing; cependant je crois qu'il y a des » gens qui pleurent au *Soyons amis, Cinna*, parce que ce » passage ne me paraît pas dénué de tout motif de compas- » sion. Un pardon magnanime peut souvent être un châti- » ment des plus durs, et si nous éprouvons de la compassion » pour ceux qui subissent des châtiments, nous en pourrons » éprouver aussi pour ceux qui subissent un pardon ex- » traordinaire. Tenez-vous pour impossible que Cinna lui- » même, à ces mots : « Soyons amis, » ait pleuré? Et si » Cinna a pu pleurer, pourquoi pas d'autres avec lui? Les » larmes de Cinna trahiraient en lui les plus douloureux sen- » timents de remords, et ces sentiments douloureux peuvent » exciter ma compassion et me tirer des larmes. Dans ce » cas, ce serait Cinna qui exciterait en moi des pleurs de » compassion. Pour certaines âmes, ce pourrait être Auguste » qui mérite la compassion... »

Nous nous arrêtons, malgré la singularité de ce qui suit. N'est-ce pas se donner beaucoup de peine pour obscurcir les sentiments de la nature? Dans un

trait de grandeur d'âme, qui surprend et enlève, veut-on que le spectateur aille chercher des raisons éloignées pour pleurer? Et encore quelles raisons! Le beau, le sublime ne peuvent-ils nous émouvoir, sans que nous y ajoutions des considérations mesquines, invraisemblables en un tel mouvement? C'est là une aberration d'un esprit prévenu, ou une insensibilité à l'égard du sublime, qui surprend chez un esprit supérieur (1).

Faut-il expliquer par le caractère personnel du critique son peu d'estime pour le ressort de l'admiration? Nous savons en effet qu'il n'est guère porté à l'enthousiasme, mais nous savons aussi que c'est un cœur généreux. Nous le verrons même, dans ses œuvres dramatiques, prodiguer aux personnages de son invention les vertus héroïques qui sont les sources du sublime, lorsqu'elles sont traitées d'une certaine façon, dont le génie possède le secret.

L'admiration n'a donc d'autre tort à ses yeux, que d'avoir été élevée par les Français au rang de troisième ressort de la tragédie. Il est loin de condamner l'emploi de ce sentiment au théâtre : il l'a prouvé par l'usage qu'il en a fait lui-même. Mais il le regarde comme le contraire d'un ressort. L'admiration, dit-il, est le point de repos de la passion. Lors-

(1) Lessing, qui partage si souvent les sentiments de Diderot, aurait pu apprendre dans ce passage ce que c'est que les larmes d'admiration : « Lorsque j'entends Agamemnon dire à Iphigénie : « Vous y serez, ma fille! » je suis touché; mais lorsque j'entends » Auguste dire à un perfide : « Soyons amis, Cinna, » mes yeux » se remplissent de larmes. » (*Sénèque*, etc.).

qu'un personnage éprouvé par des malheurs dignes de pitié, se met par sa grandeur d'âme au-dessus des rigueurs de la destinée, la compassion que nous ressentions de ses maux se change en admiration. L'émotion douloureuse s'apaise, et laisse le calme se rétablir dans l'âme du spectateur. Un personnage que nous admirons ne peut nous paraître très-malheureux. Il y a donc là un repos. S'il se prolongeait, il n'y aurait plus de tragédie. Il faut donc que des passions plus fortes viennent de nouveau troubler ce calme momentané; et ce sont ces passions énergiques qui sont proprement les ressorts de la tragédie.

Dans ces termes, nous ne saurions rien répondre à sa théorie, sinon qu'il est juste d'apprécier les œuvres en elles-mêmes, indépendamment des doctrines abstraites qu'on peut se faire sur tel ou tel genre. La tragédie, telle que Corneille l'a créée, n'est pas sans doute le modèle du tragique proprement dit; mais le propre du génie est de varier les types d'un genre. Les tragédies de Sophocle sont conçues d'après un autre idéal que celles d'Eschyle ou d'Euripide; et la tragédie chez Corneille est animée d'un autre esprit que chez les tragiques grecs. Lorsque Aristote proclamait Euripide le plus tragique des poëtes, il n'entendait pas par là condamner la manière de Sophocle ou d'Eschyle. Parce que Corneille est moins tragique que Shakspeare, il ne s'ensuit pas que ses poëmes dramatiques ne soient pas des tragédies.

Il est donc temps d'examiner si Lessing se montre plus indulgent pour le théâtre de Corneille et des

Français en général que pour leurs théories. Mais tout au contraire, il ne cherche à ruiner les théories, qu'en vue de l'application qu'en ont faite nos poëtes. Il leur ferait grâce sur leurs enseignements, si, à son avis, leurs créations rachetaient leurs préceptes. Il faut donc savoir ce qu'il reproche à ces écrivains que nous appelons nos maîtres, et à ces ouvrages que nous avons l'habitude de considérer comme des chefs-d'œuvre.

III.

Avant d'aller plus loin, jetons un regard en arrière pour contempler les ruines accumulées par sa critique, si l'on en croit bon nombre d'écrivains allemands. Il ne nous semble pas que le résultat de la guerre soit proportionné à tant d'efforts.

Il a prouvé, il est vrai, qu'il entendait mieux que Dacier le texte d'Aristote, qu'il l'interprétait plus fidèlement que Corneille, et qu'il le connaissait mieux que les critiques français de son temps. Il y avait peut-être quelque chose de piquant à prouver aux Allemands que ces fameuses règles d'Aristote, dont la critique française se prévalait contre les étrangers, n'étaient conformes ni à la lettre ni à l'esprit d'Aristote. Il y avait de l'originalité à soutenir que, pour créer un théâtre nouveau, il était nécessaire de revenir aux préceptes de la *Poétique*, et que c'était la voie la plus sûre pour tourner le dos aux modèles français.

Mais est-il vrai que les Français se soient écartés

sur tous les points du sens et de l'esprit du maître? J'admets qu'ils se soient mépris sur la manière dont la tragédie purge les passions, qu'ils aient eu tort de traduire *phobos* par *terreur;* qu'ils n'aient pas vu à qui se rapporte cette passion suivant Aristote; et enfin qu'ils aient attribué une importance exagérée aux règles de temps et de lieu.

Mais enfin toute la *Poétique* est-elle renfermée dans ce petit nombre de difficultés? Autant vaudrait dire qu'elle se compose en majeure partie d'énigmes ou de réticences, et que son principal enseignement se trouve dans d'autres livres, puisqu'il faut aller chercher le sens du texte dans la *Politique* ou dans la *Rhétorique.* Non; il y avait dans ce petit manuel tronqué, qui nous reste de la *Poétique* d'Aristote, une multitude d'observations et de préceptes d'un sens plus sûr et d'une plus haute importance pour la pratique du théâtre. Corneille les a étudiés et discutés, dans ses discours sur le poëme dramatique, avec la bonne foi du plus candide des grands hommes, et l'autorité d'un génie exercé par cinquante années de travaux pour la scène. Voltaire, si dénigrant, si perfide même à l'égard du grand Corneille, admirait avec quelle profondeur il avait étudié tous les secrets de son art. Mais Lessing n'en veut rien voir : il n'aperçoit que quelques erreurs de commentateur sur des points obscurs, et encore les exagère-t-il; et encore met-il sur le compte de Corneille toutes celles qu'ont pu commettre d'autres Français, ou sur le compte des Français en général toutes celles qui sont particulières à Corneille.

Et quand il serait absolument vrai que Corneille et tous les Français eussent méconnu tous les principes d'Aristote, s'ensuivrait-il nécessairement que toutes les règles du théâtre français soient fausses; et que le génie humain doive s'enfermer à tout jamais dans la pratique d'une sorte d'évangile, qui serait contenu dans quelques pages obscures, débris des méditations d'un philosophe grec? S'il en est ainsi, une assertion si forte demandait bien quelques pages de discussion : il ne suffisait pas d'affirmer. Avec quel intérêt ne lirions-nous pas un traité où l'on chercherait à prouver, d'une part, qu'Aristote n'a rien omis ni rien pu omettre de ce que le génie peut trouver; de l'autre, que ces tragédies françaises qui ont charmé, ravi tant de générations en France, qui sont devenues à certains moments des modèles pour tous les pays étrangers, ne reposent que sur des principes faux, et sur l'ignorance absolue des vrais caractères de la tragédie? Voilà ce que nous espérions trouver dans la *Dramaturgie*, et ce que nous n'y trouvons pas. Nous aurions alors essayé de défendre suivant nos forces le système de notre tragédie classique : mais par où repousser des coups qui ne portent pas?

Cependant Lessing a vu et indiqué, mais trop rapidement, le véritable vice de la tragédie française, vice qui n'est pas particulier à ce genre de poésie, mais que nous portons en toute chose, l'excès des règles, et cette manie que nous avons de substituer partout les prévisions de la loi aux inspirations libres du mérite individuel. De là, une certaine uni-

formité extérieure au moins, qui peut parfois coûter quelque chose au vrai talent. Cependant il eût été juste d'avouer que le génie en France a su le plus souvent ou se plier aux règles avec grâce, ou faire absoudre la hardiesse de ses innovations. Mais la tâche entreprise par Lessing n'était pas de signaler les vérités avantageuses à l'honneur des lettres françaises. Ne lui demandons pas autre chose que ce qu'il a voulu faire. Et maintenant, voyons s'il sera plus heureux à rabaisser nos poëtes dramatiques en particulier et dans leurs œuvres, qu'en général et dans leurs théories.

CHAPITRE II.

Auteurs et œuvres.

§ I. — CORNEILLE ET RACINE.

Il appartenait à Corneille, comme au père de la tragédie française, de subir le premier les coups de la critique. Ce n'est pas sans motif que Lessing rétablit contre lui toute la rigueur du sens d'Aristote : car si Corneille cherche à l'élargir, c'est pour justifier ceux de ses ouvrages qui ne se trouvent pas d'accord avec la lettre des préceptes du philosophe.

« Il les énerve et les mutile, dit Lessing, les subtilise et les » anéantit ; et pourquoi ? pour n'être pas obligé de condam- » ner beaucoup de poëmes, que nous avons vu, dit-il, réussir » sur nos théâtres. La belle raison ! »

Raison pourtant qui n'est pas à mépriser, puisqu'enfin les règles ne sont que des moyens de plaire.

Emouvoir, étonner, ravir un spectateur,

N'est-ce pas, en dernière analyse, le but suprême de l'art ? Tous les raisonnements abstraits et toutes les ironies de Lessing ne prouveront pas que Cor-

neille a manqué la véritable fin de la tragédie, parce qu'il aura fait pleurer sans exciter la crainte, ou fait frissonner sans exciter la pitié, ou élevé le spectateur au-dessus de lui-même, sans émouvoir ni sa compassion ni sa crainte.

Il est souvent peu pathétique; ses personnages sont quelquefois trop fiers pour être touchants; ils raisonnent trop; ce sont là des points que nous accordons; mais ces critiques ne peuvent passer pour des découvertes du dramaturge de Hambourg.

Aussi ne prétend-il pas à l'honneur de l'invention. Il cite ses autorités, telles qu'un certain Huron, enfermé à la Bastille (1); et l'auteur du *Commentaire sur Corneille* (2). En vérité, il pouvait mieux choisir. Soit que Voltaire fasse parler les héros de ses romans philosophiques, soit qu'il énonce ses jugements en son propre nom dans le fameux Commentaire, on peut douter de sa bienveillance à l'égard du grand Corneille. Lessing a soin pourtant de le présenter comme un admirateur passionné du poëte; et pour preuve, il allègue les bienfaits de Voltaire accumulés sur la petite-nièce du grand homme, et ce Commentaire, écrit au profit de l'une et à la gloire de l'autre. Mais ignore-t-il que Voltaire, en secourant la nièce avec éclat, se plaît assez à dénigrer à petit bruit les œuvres de l'oncle? Ne soupçonne-t-il pas cette envie, ou du moins cette rivalité secrète, qui porte Voltaire à multiplier les chicanes de grammairien, et à traiter

(1) *L'Ingénu* de Voltaire, c. XII.
(2) A. XXXII.

avec une sévérité en apparence un peu légère, au fond pleine de perfidie (1), quelques-unes des plus belles scènes de son auteur? Lessing a-t-il été dupe de la malice de Voltaire? On serait tenté de le croire, à voir de quelle lourdeur il tombe dans le piége que Voltaire tend ici aux étrangers. C'est pour eux en effet que le malin commentateur prétend travailler. Il n'a d'autre dessein, dit-il, que de les prémunir contre les fautes où l'autorité de Corneille pourrait les entraîner. Et quel étranger, voyant Voltaire redresser presque à chaque pas le vieux poëte, ne s'imaginerait que celui-ci ne fait guère que broncher? Comment s'expliquer autrement l'incroyable grossièreté d'expression que Lessing croit pouvoir se permettre à l'égard du grand Corneille? Un Allemand se fût-il avisé d'appeler l'auteur de *Cinna* un *bousilleur* (2), s'il ne s'y était senti autorisé par la censure acharnée de Voltaire?

Au reste, Lessing a aussi sa stratégie. Quand il voit un Français attaqué par un Français, il lui paraît de bonne guerre de compter à son bénéfice les coups que l'un porte à l'autre. Aussi proclame-t-il Diderot le meilleur des critiques français, parce qu'il se montre mal satisfait de tout ce qui a paru sur la scène française avant le *Fils naturel*. Lessing accepte sans contrôle et cite tout au long les reproches qu'il a plu à Diderot d'accumuler contre la tragédie fran-

(1) Etudier en particulier les observations de Voltaire sur la scène I de l'acte II de *Cinna*. Que de détours, que d'artifices pour rabaisser même ce qu'il est forcé de louer!

(2) A. XXX.

çaise. Et où va-t-il les chercher ? Dans un ouvrage renié par son auteur : dans les *Bijoux indiscrets*. Il est possible que ce soient là les opinions de Diderot sur notre théâtre classique, mais quelle valeur faut-il attribuer à des censures présentées dans un cadre imaginaire, où tous les noms sont fantastiques, et où les jugements par leur généralité même échappent à la discussion ? Lessing pourtant y souscrit aveuglément, sans distinction d'auteurs ni d'ouvrages. Aussi ne le suivrons-nous pas dans ce genre de polémique, où d'ailleurs ce n'est pas à lui que nous aurions à répondre, mais à Diderot, qu'il n'a fait que transcrire.

Il vaut mieux nous arrêter aux deux seules tragédies de Corneille dont il ait critiqué le dessein avec quelque détail, quoiqu'il ne suffise guère, pour juger un poëte aussi fécond et aussi varié, de prendre deux de ses pièces, en laissant tout le reste de côté. Encore de ces deux tragédies, l'une, son chef-d'œuvre, n'est-elle touchée qu'incidemment ; l'autre, ouvrage de second ordre, est donnée comme la vraie mesure du génie de son auteur.

Polyeucte, on s'en souvient, avait eu le malheur d'être joué en Allemagne avec les arrangements et *inventions nouvelles* du poëte Cormarten. Mais une traduction de la dame Link, écrite pour le répertoire de la Neuber, permit au public allemand de prendre une idée plus juste de l'ouvrage de Corneille. *Polyeucte* suscita des imitations. De ce genre était la tragédie du jeune de Cronegk, *Olinte et Sophronie*, qui fut représentée sur le théâtre de

Hambourg. Celle-ci fournit à Lessing une occasion de se prononcer sur les tragédies chrétiennes.

A son avis, le défaut capital de ce genre de sujets, est l'introduction du merveilleux dans le monde moral. Le théâtre supporte le surnaturel dans l'ordre physique, mais non dans le développement des caractères et des sentiments... Les motifs de chaque résolution, des « moindres changements dans les » pensées et dans les opinions, doivent être exacte- »ment calculés à la mesure des caractères une fois » admis. » Les coups de la grâce détruisent toute cette économie, et par conséquent sont contraires à la bonne entente du poëme dramatique (1).

Cette observation ne manque pas de fondement. Le théâtre doit être, en effet, l'école du monde moral, et plus le spectateur reconnaît la nature, plus il se sent ému et satisfait. Il ne faut donc pas sans raison et sans mesure faire intervenir le Ciel dans les sentiments humains. Mais s'il existe un genre de sujets où l'intervention divine soit attendue et presque nécessaire, comment y pourrait-elle violer la règle de la vraisemblance ? Or, telle est l'essence des sujets chrétiens ; Lessing l'avoue lui-même, puisqu'il leur reproche, comme un vice qui leur est inhérent, l'emploi du merveilleux. Ce qui est nécessaire ne peut être blâmable, et ce qu'on prévoit ne peut choquer.

La distinction que le critique établit entre le merveilleux de l'ordre physique et celui de l'ordre moral, est plus spécieuse que solide à l'égard de la tragédie ;

(1) A. II.

car les prodiges extérieurs y sont destinés à produire une certaine impression dans l'âme des personnages, ou ne sont que de vaines décorations de la scène. S'ils modifient les sentiments des acteurs du drame. ils touchent à l'ordre moral, quoiqu'ils soient perceptibles aux sens. La différence des deux genres de surnaturel n'est donc importante que par rapport au spectacle. Quant au véritable drame, qui se passe dans le cœur des personnages, le merveilleux n'y paraît ni plus ni moins vraisemblable, pour être ou n'être pas accompagné d'apparitions surnaturelles. Dans les deux cas, dès qu'on est averti que la Divinité prend part à l'action, les changements les plus brusques semblent possibles. Si l'on approuve que, chez Sophocle, Hercule se montre à Philoctète du haut de la nue, pour vaincre l'obstination de son ami, on ne peut trouver mauvais que chez Rotrou, une voix céleste seconde la conversion du persécuteur Genest. Si vous louez Euripide d'avoir fait intervenir Vénus, pour jeter dans le cœur de Phèdre une passion funeste à toute la famille de Thésée, vous ne devez point blâmer Corneille de faire intervenir la grâce pour sauver l'âme de Pauline. Ou acceptez le merveilleux chrétien, ou rejetez le merveilleux païen.

— Il faut avouer pourtant que le drame profane a un avantage sur le drame chrétien, dans l'emploi du merveilleux. Là, si les puissances surnaturelles se mêlent de l'action, nous les voyons à l'œuvre. Ce sont des personnages tragiques de plus. Le drame chrétien ne les fait paraître que dans l'œuvre accom-

plie ; tout se passe au fond de l'âme du personnage, qui se trouve soudain transformée sans qu'on en puisse saisir la raison dans la suite de l'action. — Il est vrai : tout se passe dans l'âme au théâtre, ainsi que dans la vie chrétienne ; toutes les images extérieures, tous les symboles ont disparu ; un Dieu invisible frappe une âme invisible. Mais la fantasmagorie des apparitions merveilleuses est-elle si nécessaire au spectateur chrétien pour voir et pour comprendre ? Ne s'écrie-t-il pas, avec Pauline :

Je vois, je sais, je crois ?

— Mais alors la tragédie chrétienne n'est faite que pour un public chrétien ? — Oui ; comme la tragédie grecque pour le peuple grec. Pour entrer pleinement dans l'esprit de l'*Œdipe-Roi* ou de l'*Œdipe à Colone*, il fallait partager les idées religieuses de Sophocle ; ainsi, pour goûter *Polyeucte*, il fallait partager les croyances de Corneille. Ce chef-d'œuvre n'était plus qu'une lettre morte pour le siècle de l'incrédulité. C'est en vain que Voltaire, ne pouvant ni goûter la grandeur que cette pièce emprunte de la religion, ni nier absolument le mérite de l'ouvrage, se rejette sur « l'extrême beauté du rôle de » Sévère et sur la situation piquante de Pauline. » Ces louanges accordées aux parties accessoires ne sont qu'un artifice pour rabaisser l'ensemble. Si Voltaire était plus sincère, il dirait qu'une tragédie chrétienne lui déplaît par cela même qu'elle est une œuvre de foi. C'est ce que Lessing pense avec lui ; mais il déguise ce sentiment sous l'apparente gravité d'une doctrine dramatique fort spécieuse. La

doctrine est vraie en général, mais elle ne s'applique pas au sujet.

Au reste, si dans Lessing le philosophe se cache un moment derrière le législateur dramatique, il ne craint pas non plus de se montrer à découvert, dans une sortie contre les caractères de martyrs.

« Nous vivons, dit-il, dans un temps où la voix de la saine » raison retentit trop haut pour que tout furieux qui, de » gaîté de cœur, sans aucune nécessité, au mépris de tous » ses devoirs civils, se précipite à la mort, ait le droit de » prendre le titre de martyr. Nous savons aujourd'hui trop » bien distinguer les faux martyrs des vrais ; nous méprisons » ceux-là autant que nous honorons ceux-ci ; et tout au plus » peuvent-ils nous tirer quelques larmes mélancoliques sur » l'aveuglement et la folie dont nous voyons l'humanité capable en leur personne. Mais ce ne sont pas de ces larmes » agréables, que la tragédie veut exciter. Si donc le poëte » choisit un martyre pour son héros, qu'il lui attribue les » motifs les plus clairs et les plus impérieux, etc. »

En un mot, qu'il lui attribue tout autre motif que le zèle religieux ; qu'il fasse une tragédie chrétienne où la ferveur chrétienne ne soit pas le principal ressort ! C'est précisément ainsi que l'entendait Voltaire, dont Lessing n'est guère que le copiste. Il a du moins la franchise de prendre sous sa responsabilité les observations que Voltaire attribue artificieusement à l'hôtel de Rambouillet, et particulièrement à l'évêque de Vence, Godeau :

« Ils condamnèrent, au dire du malicieux historien, cette » entreprise de Polyeucte (de renverser les idoles) : on disait » que c'est un zèle imprudent ; que plusieurs évêques et plusieurs synodes avaient expressément défendu ces attentats » contre les lois...On ajoutait que Polyeucte et même Pauline

» auraient intéressé bien davantage si Polyeucte avait sim-
» plement refusé d'assister à un sacrifice idolâtre... Ces ré-
» flexions me paraissent judicieuses; mais il me paraît aussi
» que le spectateur pardonne à Polyeucte son imprudence...
» Il est vrai que les esprits philosophiques, dont le nombre
» est fort augmenté, méprisent beaucoup l'action de Polyeucte
» et de Néarque; ils ne regardent ce Néarque que comme un
» convulsionnaire qui a ensorcelé un jeune imprudent. Mais
» le parterre entier ne sera jamais philosophe; les idées po-
» pulaires seront toujours admises au théâtre. »

La justice nous oblige à remarquer, à l'honneur de Voltaire, que, quelque dépit qu'il en ait, et qu'il en montre; tout en blâmant *Polyeucte*, il n'ose blâmer Corneille. Il ne fait pas plier son sentiment des beautés dramatiques devant ses idées philosophiques. Au contraire, Lessing se meut tout d'une pièce. Pour lui, point de circonstances atténuantes : ***Polyeucte*** a beau toucher le parterre, il a tort; le progrès des lumières s'y oppose.

Mais il nous vient un scrupule. Nous avons dit que la tragédie chrétienne déplaît à Lessing en tant que chrétienne. Loin de là! Il l'approuverait, au contraire à ce titre; mais

« La première tragédie digne de ce nom est encore à venir.
» J'entends par là une pièce où le chrétien nous intéresse-
» rait uniquement à titre de chrétien. »

Quelle est cette énigme? Quoi! le martyr chrétien ne vous intéresse pas à titre de chrétien; et la tragédie dont il est le héros ne vous paraît pas une tragédie chrétienne? De quel chrétien voulez-vous donc parler? Pour abréger, ce chrétien qu'il entend n'est autre chose que le sage du christianisme : bonté pai-

sible, douceur inaltérable, pardon des offenses, tel est son caractère en trois mots (1). «Mais, dit Lessing, »je doute que ce caractère soit théâtral. » Pourquoi donc proposez-vous de l'essayer? Ainsi, selon vous, la vraie tragédie chrétienne est une impossibilité que vous préférez néanmoins à ce qui a réussi sous ce nom? Voilà une étrange méthode, de condamner un genre parce qu'il n'est pas tel autre genre, qu'on reconnaît soi-même ne pas pouvoir exister !

Cependant cette bizarre argumentation aboutit à une conclusion logique :

« Jusqu'à ce qu'un ouvrage de génie (car le génie seul » peut nous apprendre par expérience combien de difficultés » il est capable de surmonter), ait répondu victorieusement à » tous ces doutes, mon conseil serait de laisser de côté toutes » les tragédies chrétiennes qui ont été faites jusqu'à ce jour.»

Voici donc *Polyeucte* rejeté à titre de tragédie chrétienne, mais encore voudrait-on savoir ce que Lessing lui reproche en particulier, car on n'a pas tout dit sur un ouvrage de l'esprit, quand on l'a rangé dans tel ou tel genre. Là-dessus, notre critique est muet dans la *Dramaturgie*, mais sa correspondance avec Mendelssohn nous révèle son sentiment. L'expression n'en est guère mesurée; qu'on nous pardonne de la traduire exactement :

« Corneille a fait de son héros un danseur de corde : quand » il veut le faire mourir, c'est-à-dire, au moment où il veut » nous toucher le plus fortement, il lui fait débiter un cer-

(1) Remarquer que c'est le caractère de Nathan le Sage. On dit à ce juif, à la fin de la pièce : « Nathan, Nathan! vous êtes un chrétien! Jamais, il n'y eut meilleur chrétien que vous! »



» tain nombre de magnifiques gasconnades, sur son mépris » de la mort, et sur son indifférence à l'égard de la vie. La » compassion décroît précisément dans la proportion où l'ad- » miration s'accroît. Par ce principe, je tiens le *Polyeucte* de » Corneille pour blâmable, quoiqu'en raison de beautés bien » différentes, il ne doive jamais cesser de plaire. Polyeucte » veut devenir martyr, il aspire à la mort et aux tortures; il » les considère comme le premier degré d'une vie infiniment » heureuse; j'admire le pieux enthousiaste, mais je craindrais » de courroucer son esprit dans le sein de la béatitude éter- » nelle, si j'éprouvais pour lui quelque compassion (1).»

Voltaire n'aurait pas écrit de ce style; mais en désavouant la rudesse de langage de son disciple, il n'aurait pu méconnaître sa propre inspiration dans un pareil jugement. Si l'on en doute, qu'on lise cette conclusion de son examen de *Polyeucte :*

« Dacier, dans ses remarques sur la *Poétique* d'Aristote, » prétend que *Polyeucte* n'est pas propre au théâtre, parce » que ce personnage n'excite ni la pitié ni la crainte; il attri- » bue tout le succès à Sévère et à Pauline. Cette opinion est » générale; mais il faut avouer aussi qu'il a fallu un très- » grand génie pour manier un sujet si difficile. »

Ce dernier éloge est à peine indiqué chez Lessing. Puisqu'il recueillait avec tant d'empressement toutes les sévérités, pour ne pas dire toutes les injustes satires échappées de la plume de Voltaire contre Corneille, que n'acceptait-il aussi les éloges, mesurés avec tant de parcimonie?

Mais peut-être sera-t-il plus bienveillant pour *Rodogune* que pour *Polyeucte*. Là, du moins, les passions sont fortes, et l'auteur a visé au tragique :

(1) L. du 18 déc. 1756.

il y a même atteint; au moins on le croit. Si le public allemand aime les tragédies effrayantes, la terreur tient, ce semble, une assez grande place dans cette pièce ; s'il lui faut des motifs de compassion, qu'y a-t-il de plus touchant que la situation des deux jeunes princes? Deux frères rivaux et amis, vertueux et sollicités au crime par la piété filiale et par l'amour ; dont l'un est assassiné par sa mère, et l'autre, sans le vouloir, oblige cette mère parricide à boire le poison préparé pour lui-même; ne sont-ce pas là des combinaisons propres à émouvoir l'imagination et à remuer le cœur? Si les intrigues des tragédies françaises sont en général trop simples pour la largeur des cerveaux germaniques, celle-ci, du moins, est assez savante et assez embarrassée : enfin ***Rodogune*** semble avoir quelques titres pour trouver grâce devant Lessing.

Mais il se trouve que la terreur qu'elle excite n'est pas celle que veut la tragédie ; de la pitié que peuvent inspirer les deux princes, pas un mot ; quant à l'intrigue, elle est vicieuse, embrouillée, invraisemblable; enfin les caractères, ce qui est le plus grave, manquent de naturel, et, partant, d'intérêt (1).

Nous ne reprendrons pas en détail chacun de ces points : Lessing n'est pas d'ailleurs si méthodique ; il nous faudrait trop suppléer à ce qu'il dit, et bien qu'il ait annoncé l'intention de ruiner entièrement cette tragédie, il s'en faut qu'il ait indiqué même tous les reproches qu'on lui peut adresser. L'effort

(1) A. XXIX-XXXII.

de sa critique porte principalement sur le caractère de Cléopâtre et sur la conduite de la pièce.

L'ambition chez Cléopâtre produit les effets de la jalousie : c'est le premier vice que Lessing signale dans ce caractère. Qu'une femme cherche à faire périr sa rivale en amour, cela paraît, dit-il, naturel, mais qu'elle poursuive la mort d'une rivale au trône, cela le paraît beaucoup moins. Qu'une femme tue son époux par jalousie, on le comprend ; qu'elle le tue pour régner à sa place, on ne le comprend guère. Ces jugements étaient appuyés d'une théorie du caractère des femmes qui ne manque pas de mérite. Mais il faut savoir si la tragédie est destinée à représenter les caractères ordinaires ou les caractères extraordinaires. Corneille, dit Lessing, a préféré une Cléopâtre ambitieuse à une Cléopâtre jalouse, afin seulement de lui prêter un caractère héroïque. Ceci, dans la pensée du critique, est un reproche; il nous semblerait plus juste d'en faire un éloge. Cette conception est moins naturelle, dit Lessing : un tel caractère peut s'être rencontré une fois, ou même plus d'une fois ; mais il est une exception. Nous l'admettons; mais si l'on enlève à la tragédie les caractères d'exception, que devient la tragédie ? Les Electre, les Philoctète, les Macbeth, sont-ils des caractères ordinaires? Que dirait Lessing du personnage de lady Macbeth ? Je craindrais qu'il ne le condamnât, s'il se trouvait chez Corneille. A nos yeux, ce n'est pas un vice chez un personnage tragique que d'être un peu plus grand que nature.

Mais Corneille aurait pu, dit Lessing, suivre en

tout le récit d'Appien. Là, Cléopâtre tue son époux, « en haine de cette seconde femme, Rodogune, qu'il » avait épousée (1). » Elle tue ensuite son fils Séleucus, qu'elle avait eu de lui, « soit par suite de » cette même fureur contre son infidèle mari, soit » de crainte qu'il ne vengeât son père. » Enfin, au moment où elle veut empoisonner son second fils Antiochus, celui-ci lui fait boire le poison qu'elle lui avait préparé.

Ainsi tout s'enchaîne par une sorte de nécessité : Cléopâtre est poussée par des motifs naturels à son premier crime, qui l'entraîne aux autres. Ce plan, dit Lessing, est simple, vraisemblable, parfaitement lié. Je n'en doute pas; mais on peut croire que Corneille l'avait aperçu aussi bien que Lessing. Pourquoi ne l'a-t-il pas choisi ? N'est-ce pas un procédé de critique téméraire, que de proposer un plan d'ouvrage à un poëte, et de le blâmer pour ne l'avoir pas suivi ? Jugeons ce qu'il a fait, ce qu'il a voulu faire, et non ce qu'il nous semble qu'il aurait dû faire.

Corneille a conçu le dessein d'une fable où deux frères qui s'aiment deviennent rivaux d'ambition et d'amour sans devenir ennemis ; où deux princes sont sollicités au nom de l'ambition et de la piété filiale à tuer l'objet de leur amour, et au nom de l'amour à tuer leur propre mère.

Ce dessein est-il heureux ? ne l'est-il pas ? mais surtout l'exécution en est-elle bonne ou mauvaise ? Voilà ce que la critique doit discuter. Nous ne pré-

(1) Appien, ap. Corneille.

tendons pas qu'on ne pût rien trouver à reprendre dans le dessein ni dans l'exécution; mais il aurait fallu du moins les examiner tels qu'ils sont, et avec le respect dû à un homme de génie.

On ne peut nier que Lessing n'ait signalé quelques-uns des vrais défauts de l'ouvrage de Corneille, soit dans le caractère de Cléopâtre, qui est odieux autant que terrible; soit dans la conduite de la pièce, qui est romanesque et pleine d'invraisemblance; soit dans ces expositions trop crues que les personnages du poëte font partout de leurs vertus et de leurs vices. Mais ces justes critiques n'ont rien de nouveau, rien que tout le monde ne sente, rien qui ne se trouve en cent lieux dans le *Commentaire* de Voltaire.

Malheureusement, la plus grande nouveauté de la censure de Lessing, à l'égard de Corneille, consiste dans un persiflage injurieux, sur lequel nous aurions honte de nous arrêter, et aussi dans un stratagème assez grossier, qu'il faut pourtant faire connaître, puisque des critiques autorisés en Allemagne le regardent comme victorieux.

S'il est vrai que les Français aient jamais considéré *Rodogune* comme le chef-d'œuvre du théâtre, nous devons avouer qu'ils ont fourni des armes à la malveillance de Lessing; car il a raisonné ainsi : Corneille attribue à cet ouvrage le premier rang entre tous ses poëmes dramatiques; les Français ont adopté ce jugement : Corneille est le plus grand de leurs poëtes tragiques; or, ce chef-d'œuvre du plus grand de leurs poëtes est l'œuvre d'un brouillon. Jugez,

d'après cet exemple, des tragédies de Corneille et de la tragédie française en général.

Je ne sais si cet argument grotesque mérite une réfutation ; car depuis quand le jugement d'un auteur sur ses œuvres est-il reçu sans examen ? Depuis quand une critique sérieuse tranche-t-elle d'après un seul exemple sur tous les ouvrages d'un poëte fécond et varié, et enfin de toute une nation ? Que sera-ce donc, si l'exemple choisi, au lieu d'être le chef-d'œuvre de l'auteur dont il est le favori, n'est qu'un de ses ouvrages de second ordre, et si, au lieu de représenter tout le système dramatique du poëte, il n'est qu'une exception dans l'ensemble de ses créations ? — Mais les Français reconnaissent que *Rodogune* est le plus bel ouvrage qui soit au théâtre. — Quels Français ? Oui, Voltaire parle ainsi dans l'*Ingénu* (1), mais pour réfuter immédiatement cette opinion vraie ou fausse de ses contemporains. Il y a donc au moins un Français qui ne partage pas l'enthousiasme général, et c'est précisément celui qu'on prend pour témoin de cet enthousiasme. Ne peut-on soupçonner qu'il a forcé l'éloge pour rendre sa critique plus mordante ? N'y a-t-il pas là un piége auquel la bonne foi du critique étranger s'est laissé prendre ?

Encore ne faut-il pas trop croire à cette bonne foi : car si Corneille est rabaissé par Voltaire, c'est pour relever Racine. Corneille ne serait donc pas le plus grand des tragiques français, et avant de les

(1) C. XII.

condamner tous sur l'exemple d'un seul, il eût été bon de s'assurer que cet unique modèle est réellement le plus parfait. Mais le témoignage de Voltaire, que Lessing trouve sans réplique contre Corneille, passe inaperçu quand il est favorable à Racine.

Voilà donc par quels moyens Lessing croit avoir ruiné la réputation du grand Corneille ! En théorie, il lui oppose le texte d'Aristote, sans tenir compte des idées ingénieuses et profondes que Corneille a substituées à celles de la *Poétique*, et qui forment une poétique nouvelle. Dans la pratique, il juge de l'auteur du *Cid*, d'*Horace* et de *Cinna* d'après *Rodogune ;* il appuie un peu lourdement sur les petites ruses de Voltaire, sans s'apercevoir que le malicieux critique est obligé de placer toujours l'éloge à côté du blâme, qu'il n'ose même professer ouvertement.

Pour nous résumer, après tant de dissertations érudites, tant de jugements tranchants, tant de mots regrettables, il resterait à expliquer comment des tragédies qu'on trouve si vicieuses peuvent exciter l'admiration d'un peuple intelligent. Lessing s'est borné à signaler et à grossir les défauts de Corneille : encore l'a-t-il fait avec si peu de mesure, qu'un tel enseignement ne peut guère profiter, à moins qu'il ne s'agisse de rejeter le bon avec le mauvais.

Quant au rival que Voltaire oppose à Corneille avec tant de prédilection, il n'arrête pas longtemps Lessing. Racine n'est nommé dans la *Dramaturgie* qu'incidemment, et toujours avec quelque épithète ironique. C'est le *correct* Racine, le *sage* Racine ; heureux quand il ne s'appelle pas l'*insipide* Racine.

On ne peut exiger d'un étranger qu'il apprécie des beautés que tant de Français ne sentent pas. Racine a poussé si loin la simplicité de l'action, il l'a si fortement concentrée au for intérieur ; que le drame, devenu exclusivement moral, n'a plus d'autre manifestation que le langage. Pour mettre en lumière ces troubles de l'âme, il a créé un style savant, hardi, profond, pathétique, qui étonne et ravit les esprits cultivés, et fait le désespoir des imitateurs. Mais ce ne sont pas là des moyens qui puissent agir sur le grand nombre. Qu'un Voltaire s'écrie à tout moment *beau*, *sublime*, *parfait !* la foule n'en restera pas moins froide devant des mérites qui supposent, même chez l'auditeur, une si fine culture intellectuelle. En un mot, Racine est tout entier dans le style ; il faut pouvoir sentir jusqu'aux dernières nuances de l'expression, ou laisser échapper une partie de ces merveilles, non-seulement de grâce, mais de passion, de connaissance du cœur humain, de conduite savante du drame et des caractères.

Si le commun des Français n'a jamais pu goûter Racine que sur parole, que penser des étrangers ? Il en est un pourtant qui n'aurait point accepté cette excuse, c'est celui qui osait écrire que « la langue » française lui était, pour le moins, aussi familière » que l'allemande. » Nous ne voulons pas abuser de nos avantages ; laissons donc Lessing libre d'insulter au génie de Racine. Nous ne prenons pas pour des jugements quelques injures contre ce grand poëte ; nous essaierons seulement d'expliquer les motifs de l'aversion de Lessing pour lui et pour le théâtre

français. Un Athénien voulait bannir Aristide, parce qu'il était las de l'entendre appeler juste ; Lessing veut exclure Racine de la scène allemande, parce qu'il est importuné de l'enthousiasme qu'il inspire à Voltaire, et par imitation aux Allemands francisés.

Le glus grand tort de Racine, à ses yeux, est de savoir trop bien le langage de la cour ; reproche étrange à l'adresse d'un poëte qui fait parler des têtes couronnées ! Mais Lessing trouve que Racine a mis le style de l'étiquette à la place de celui de la nature. Il voudrait, pour lui, que dans la tragédie, les princes parlassent le langage de la passion qui les inspire, et non celui que la convention impose à leur rang. Nous sommes de son avis, mais où en veut-il venir ?

Il blâme la noblesse soutenue du style, et ce que Voltaire appelle les bienséances de la tragédie. Ce n'est, pour lui, que de l'enflure et de la déclamation. « Rien, dit-il, n'est mieux séant et plus digne que la » simple nature. » Soit ; mais encore faudrait-il dire ce qu'on entend par la simple nature. Rien ne paraît plus clair, et rien pourtant n'est plus difficile à définir.

Où se trouve cette simple nature ? quel est son langage ? Faut-il que le poëte fasse parler ses personnages comme les hommes parlent en général ? Quelle bassesse, quelle impropriété, quel vague, quelles longueurs ! Le style alors n'est plus du style, c'est un bégaiement. Doit-il, au contraire, substituer toutes les richesses de son imagination à la pauvreté du langage commun ? Alors, c'est le poëte qui parle,

ce ne sont plus ses personnages. Le vrai style de la tragédie sera donc entre ces deux excès. Le poëte se rapprochera, autant qu'il le pourra, de la simplicité, mais en donnant à son expression une netteté, une vigueur, une brièveté, une couleur où n'atteint pas le langage ordinaire.

Jusqu'ici, nous sommes d'accord avec Lessing, parce que nous nous tenons dans la théorie; mais ce juste style de la tragédie, il ne veut point le reconnaître dans Racine, qu'il trouve trop peu poétique et trop pompeux. Racine n'est pas assez poétique, apparemment parce qu'il subordonne l'image à la pensée, l'éclat de l'expression à la vérité du sentiment. Il est trop pompeux, parce qu'il fait parler ses personnages avec cette noblesse sans emphase et sans défaillance, dont Louis XIV avait donné le plus parfait modèle.

Est-ce là fausser la nature? Sans doute il y a dans cette dignité sans mélange une convention de société; dans cette poésie contenue, il y a moins de spontanéité que d'art. Mais la nature s'efface-t-elle, parce que l'art s'y ajoute? les passions du cœur humain périssent-elles, parce que la société leur impose une certaine retenue? La nature est-elle forcément le désordre, l'inégalité, l'excès en tout genre? Si chez un certain peuple, en un certain temps, la culture des esprits et l'élégance des mœurs introduisent une sorte de modération et de tenue jusque dans les mouvements les plus énergiques des passions, cette bonne contenance des personnages empêche-t-elle un témoin qui s'est élevé au niveau de cette société,

d'apercevoir le trouble de l'âme sous l'expression tempérée du langage et du visage? Non certes; mais elle est un masque presque impénétrable pour l'homme plus voisin par son éducation de l'état de nature.

La tragédie, chez Racine, est l'œuvre d'une civilisation élégante et raffinée; œuvre pleine de vie et de passion aux yeux de la société brillante qui s'y trouve peinte; froide et presque morte aux yeux d'un juge dont l'esprit n'est point façonné à ses nuances. Lessing est ce juge. Son goût prononcé, systématiquement entretenu, pour tout ce qui est populaire, le tient trop éloigné du goût de Racine.

Il a du moins bien jugé ses compatriotes, en demandant pour eux d'autres modèles, malgré l'obstination des classes élevées à vanter Racine; il sentait bien que le genre de tragédie qui était né de la haute société française du xvii[e] siècle, ne convenait pas au peuple allemand du xviii[e].

Corneille, par d'autres raisons, ne pouvait guère mieux lui convenir. Le sublime, comme la grâce, passe difficilement d'une langue dans une autre. Pour traduire Corneille, dit Lessing, il faudrait faire de meilleurs vers que lui. D'ailleurs les tragédies de Corneille, comme celles de Racine, portaient leur date. Ecrites pour une génération fière et raisonneuse, religieuse et guerrière, pour la génération des Arnaud, des Descartes, des Pascal et des Condé, elles avaient quelque chose d'étranger dans un siècle qui fut presque en tout le contraire du précédent. La rigidité des vertus, les examens de conscience

fréquents, le dialogue dramatique tourné en combats oratoires, rappelait l'époque de la splendeur de Port-Royal, c'est-à-dire du christianisme austère, militant et dogmatisant. Le style héroïque, les maximes d'État, trahissaient cette tension des esprits et des courages qui produisit chez nous les agitations de la Fronde et les merveilles de la guerre de Trente ans. Le XVIIIe siècle, au temps où Lessing écrit, présente un tableau bien différent. La mollesse a remplacé l'héroïsme; l'esprit philosophique a succédé à l'esprit chrétien. Les vertus se sont relâchées, comme les croyances; le monde intérieur est moins prisé que l'extérieur; on fait moins de cas de l'idée que du sentiment; on veut être ému, on veut jouir; on demande au théâtre des impressions et non des raisonnements; du pathétique et non de la gravité.

Ainsi, ni Racine n'est l'homme de l'Allemagne, ni Corneille n'est l'homme du siècle. Mais Lessing aurait dû se borner à cette conclusion de fait. Loin de là, il a prétendu prouver d'une manière dogmatique que les Français n'avaient pas encore de théâtre (1). Il ajoute, par pure condescendance, « au moins pas de théâtre tragique. »

« Et, dit-il, ce qui les en a empêchés, c'est leur vanité. Ils » ont cru en avoir un. La faute en est à Corneille et à Racine. » Mais Corneille est le plus coupable : Racine n'a nui que » par les modèles qu'il a donnés; Corneille, par ses exemples » et ses leçons. Celles-ci, adoptées de toute la nation comme » des oracles, et suivies par tous les poëtes postérieurs, n'ont » pu produire, je me fais fort de le montrer pièce par pièce,

(1) A. LXXX. — Cf. A., CI-CIV.

» que ce qu'il y a au monde de plus pauvre, de plus insipide, » de moins tragique. Qu'on me cite, ajoute-t-il, une pièce » du grand Corneille, que je ne me charge de faire mieux » que lui. »

Pourquoi n'a-t-il pas fait ce qu'il se vante de pouvoir faire? Pourquoi personne en ce temps-là ne tint-il contre lui cette gageure? Nous aurions à la fois le vieux Corneille et le Corneille refait par Lessing : on pourrait comparer l'un à l'autre. Malheureusement, il faut nous contenter du plan de *Rodogune*, d'après Appien. Cet exemple ne nous suffit pas. Lessing devait savoir mieux que personne quelle distance il y a d'un plan de tragédie à une tragédie.

Nous nous arrêtons : une observation seulement. Ces textes que nous venons de citer ne sont pas de simples boutades, c'est la conclusion même de la *Dramaturgie*.

§ II. — Voltaire.

Efforçons-nous d'oublier ces emportements de la plume de Lessing, non qu'il les ait jamais désavoués, mais parce qu'ils lui font trop de tort. Un homme que lord Macaulay proclame le premier critique de l'Europe, mérite qu'on juge de lui d'après d'autres exemples. Jusqu'ici nous n'avons guère vu de lui que des dissertations pédantes, des condamnations trop générales, des argumentations d'une loyauté suspecte, et une imitation sans grâce de la légèreté tranchante de Voltaire. Çà et là seulement de fines observations de détail, sur lesquelles nous n'avons

pu nous étendre, parce qu'elles n'entraient pas dans notre plan.

Peut-être enfin, rencontrant le plus brillant esprit du siècle, le poëte qui régnait alors sur les théâtres de presque toute l'Europe, changera-t-il en sa faveur de sentiments et de ton. Contre Corneille, Lessing invoquait les jugements de Voltaire; mais contre Voltaire, quels alliés trouverait-il? Des écrivains obscurs ou diffamés? Il est trop fier pour accepter de pareils auxiliaires. Il se retournerait plutôt contre eux après avoir frappé leur ennemi (1). Eh bien donc seul, avec son journal de Hambourg, il attaquera le colosse du XVIIIe siècle, et s'efforcera de prouver qu'il a des pieds d'argile. Tentative au moins hardie et originale, intéressante à ce titre, mais de plus soutenue avec sagacité et souvent avec bonheur.

N'attendons de lui, à l'égard de Voltaire, pas plus que de Corneille ou de Racine, un mot de bienveillance ou d'équité. Voltaire n'est pas seulement un Français qui triomphe sur la scène allemande; c'est encore l'homme dont Lessing fut un jour le secrétaire, et qui lui fit une blessure qui saigne encore.

(1) Fréron, directeur du *Journal étranger*, recevait de l'Allemagne des articles contre Voltaire. On y travaillait à ruiner la réputation d'historien qu'il avait conquise : ces articles sont généralement des relevés minutieux d'erreurs de détail, faits avec érudition mais sans goût. (V. déc. 1755.) Lessing pratique la même méthode à l'égard de Voltaire, et fait grand cas du *Journal étranger*. Néanmoins il souscrit à la satire que Voltaire a faite de Fréron, sous le nom de Frélon, dans l'*Ecossaise*. Après avoir rabaissé l'auteur comique, il se réunit avec lui contre son adversaire.

Ainsi la guerre faite au poëte dramatique sera en même temps une guerre personnelle.

Se présente-t-il une occasion (occasion bien éloignée) de faire allusion au trop fameux procès de Berlin ; elle est saisie au vol : une plaisanterie, un jeu de mots court réveiller les souvenirs éloignés. S'il arrive à Voltaire de jouer quelqu'une de ces petites comédies littéraires qui lui sont si familières, soit qu'il s'écrive à lui-même pour se louer, ou qu'il déchire sous le pseudonyme un homme qu'il a vanté sous sa vraie signature ; avec quelle joie Lessing découvre l'artifice ; avec quelle conscience il l'analyse ; avec quelle force, quel luxe de raisons il en démontre la mauvaise foi ! Mais surtout, combien il aime à surprendre quelque erreur de Voltaire dans les faits historiques ! Aussitôt une discussion en règle est engagée. Lessing s'avance avec son bagage de textes et d'arguments, prend position, manœuvre, remporte une victoire, et s'écrie : « C'est une des » faiblesses de M. de Voltaire de vouloir être un his- » torien très-profond..... Il fait de temps en temps » l'historien dans la poétique, le philosophe dans » l'histoire ; et dans la philosophie, l'homme d'es- » prit. »

C'est à ce jeu qu'est employée la plus grande partie des articles de la *Dramaturgie* consacrés à Voltaire. Il faut à tout prix que ce grand écrivain y perde son honneur personnel et sa réputation d'historien, de philosophe et de poëte. On trouvera peut-être que Lessing entreprend trop à la fois, et qu'il ne se borne pas assez à son sujet. Quant à la facilité

de détruire une renommée, il y a quelque différence entre un Voltaire et un Klotz ou un Goeze; et pour la vraie critique, un examen sérieux de ses tragédies serait plus intéressant qu'une sortie même spirituelle contre ses travers.

Cependant la sagacité de Lessing n'a pas été mal guidée par ses ressentiments personnels dans l'appréciation des tragédies de Voltaire. Ses critiques, toujours dures, sont le plus souvent fondées et ingénieuses. Suivons l'ordre de ses articles, sans y mettre plus de méthode que lui-même. Mais nous ne parlerons pas de tout : comptant pour terrasser ses adversaires sur le nombre plus encore que sur la force des coups, il ne choisit pas assez ses points d'attaque.

La première tragédie qu'il eut l'occasion de rabaisser fut *Sémiramis* (1). Il commença par la Préface (*Lettre au cardinal Quirini*).

On sait aujourd'hui ce qu'il faut penser de la tragédie grecque, comparée à la tragédie française; mais Voltaire, qui ne le savait pas aussi bien, prétendait l'enseigner à un siècle qui le savait moins encore. La comparaison qu'il en fait est toujours au détriment des Grecs. Nous ne lui reprochons pas, pour nous, sa partialité en faveur des Français (quoiqu'il eût dû se récuser); mais bien sa légèreté tranchante à l'égard des Sophocle et des Euripide, qu'il n'entend pas toujours. Lessing, qui n'était pas non plus impartial, par d'autres raisons, mais qui du

(1) A. X, ss.

moins connaissait et goûtait les tragiques grecs, élève une protestation en leur faveur, et cette protestation est devenue le jugement de notre siècle. Voltaire s'imaginait que les Grecs eussent gagné à l'école des Français; Lessing déclare que c'est renverser les rôles. Mais pourquoi n'a-t-il pas prouvé ce qu'il avançait? Cette étude comparative des deux théâtres, qu'il était capable de faire, n'aurait-elle pas été plus fructueuse qu'une guerre acharnée contre les noms et les œuvres de notre littérature dramatique? Quelle influence n'eût-elle pas exercée sur le développement postérieur du drame allemand, et probablement aussi de notre école romantique? Malheureusement, il n'a pas vu que c'était là ce qu'il aurait dû faire, ou il n'en a pas eu le temps (1).

Voltaire se flattait, non sans raison, quoi qu'en dise Lessing, d'avoir provoqué une heureuse réforme sur la scène française par l'appareil qu'exigeait la représentation de *Sémiramis*. On sait, en effet, que les comédiens ayant l'habitude de louer aux spectateurs des places sur la scène même, les acteurs avaient peine à se mouvoir au milieu de la foule de ceux qui les regardaient. La première représentation de *Sémiramis* rendit sensible à tout le monde l'absur-

(1) L'œuvre existe enfin, accomplie avec une équité qui manque à Lessing. Ce sont les *Etudes sur les tragiques grecs* de M. Patin. Quelle impression n'eût pas produite un pareil livre au temps de la *Dramaturgie!* Mais pouvait-on alors en concevoir la pensée, et qui eût pu l'exécuter? Les travaux de la critique pendant un demi-siècle et les progrès du goût, renouvelé par une grande révolution dramatique, étaient nécessaires pour lui donner naissance.

dité d'un pareil usage. La seconde et les suivantes furent données sur une scène débarrassée des oisifs. Enfin, en 1759, la disposition du théâtre fut changée aux dépens du duc de Lauraguais (1). On ne peut nier que cette coutume invétérée n'eût contribué à réduire nos tragédies à de simples conversations. La scène n'étant qu'un salon, l'art dramatique se réduisait à un exercice de déclamation. C'est un prodige que nos grands tragiques aient pu faire de leurs pièces autre chose qu'une suite de tirades brillantes à la manière des tragédies de Sénèque.

Lessing, ne voulant rien accorder à Voltaire, conteste même l'importance de cette réforme. Il allègue, ce qui est vrai, que les tragédies à spectacle prestigieux de Shakspeare ont produit leur plus grand effet dans un temps où la mise en scène manquait de tous les éléments de l'illusion. Mais ce qui avait réussi au temps de Shakspeare ne pouvait plus réussir au temps de Voltaire ; et la réforme de la scène devenait nécessaire pour permettre au poëte de réformer la tragédie elle-même. Voltaire avait donc rendu un service signalé à la poésie dramatique en même temps qu'à l'art du comédien.

Des conditions extérieures de la représentation, Lessing passe au spectre de Ninus. Voltaire se félicitait beaucoup de la hardiesse qu'il avait eue de faire paraître ce fantôme sur la scène française. Lessing ne lui en laisse pas la joie ; et il nous semble qu'ici

(1) Collé, *Journal hist.*, mars 1759 ; — Grimm, *Corresp.*, mai 1759.



le critique a raison contre le poëte. La sévérité de ses jugements dégénère sans doute en injustice, lorsqu'elle va jusqu'à refuser toute beauté tragique à la grande scène de l'apparition de Ninus ; mais dans la théorie, ses remarques sont fines, ingénieuses, et peuvent servir de leçons sur la manière d'évoquer les morts dans la tragédie.

Comparant le spectre de Ninus avec celui d'Hamlet, il montre que Voltaire a aussi peu connu les lois du genre, que Shakspeare les a heureusement pratiquées. Le fantôme du vieil Hamlet, dit-il, n'apparaît qu'à son fils (1), et dans l'obscurité de la nuit ; celui de Ninus se montre au grand jour et devant une nombreuse assemblée. A-t-on jamais entendu parler de semblables apparitions ?

« Où Voltaire a-t-il appris que les spectres soient si hardis? » Quelle vieille femme n'eût pu lui dire qu'ils redoutent la » lumière du soleil, et ne visitent pas volontiers les grandes » réunions ? »

« Le fantôme de Voltaire n'est qu'une machine poétique, » qui n'est là que pour le nœud de l'intrigue ; en lui-même, » il ne nous intéresse nullement. Celui de Shakspeare au contraire est un personnage qui agit réellement, au sort du» quel nous prenons part ; il excite le frisson, mais aussi la » compassion. »

« Cette différence procède, sans aucun doute, de la manière » de penser des deux poëtes au sujet des fantômes en géné» ral. Voltaire considère l'apparition d'un mort comme » un prodige ; Shakspeare, comme une aventure naturelle. » Lequel des deux pense le plus philosophiquement, cela ne » peut faire une question ; mais Shakspeare pensait plus » poétiquement. »

(1) Ceci n'est pas absolument exact V. *Hamlet*, A. I, sc I, IV, V.

Voltaire, en effet, n'est ici qu'un homme d'esprit qui à froid, imite les moyens d'un poëte plein de feu. Il les imite, peut-on dire, sans bonne foi; c'est un thaumaturge incrédule. Aussi porte-t-il la peine de ses supercheries : il étonne plus qu'il n'émeut.

Cependant il croyait l'apparition de son fantôme justifiée par le caractère surnaturel qu'il a prêté à toute sa fable ; et ce merveilleux lui paraissait d'une heureuse invention, parce qu'il sert à établir une leçon morale :

Du Ciel, quand il le faut, la justice suprême
Suspend l'ordre éternel établi par lui-même;
Il permet à la mort d'interrompre ses lois
Pour l'effroi de la terre, et l'exemple des rois.

Lessing n'est pas de l'avis de l'auteur de *Sémiramis*. L'arrangement de la fable en vue d'une leçon morale, n'est pas, dit-il, un mérite nécessaire. Nous en conviendrons volontiers, s'il nous accorde qu'un dénoûment qui renferme un enseignement salutaire est un mérite de plus. Il n'en convient pas, du moins ici, et l'on a lieu de le regretter : car en séparant trop la poésie de la morale, il n'est pas sûr qu'on fasse gagner à l'une ce que l'autre perd. Les plus grands chefs-d'œuvre de la scène, sans être des chapitres de morale, contiennent, en général, des leçons utiles pour l'âme humaine. Ce n'est pas par-là qu'on juge de leur perfection, mais cet avantage y contribue; tout est sain, tout est profitable dans un vrai chef-d'œuvre.

On pouvait seulement reprocher à Voltaire d'avoir trop annoncé son dessein de moraliser. Un reproche

plus grave encore est d'avoir appuyé la leçon qu'il prétend donner sur des prodiges de son invention. Si vous voulez prouver que Dieu châtie les crimes cachés par des voies miraculeuses, citez des miracles dont votre esprit ne soit pas l'unique auteur. Une intrigue romanesque n'est légitime qu'autant qu'elle est fondée, comme dirait Aristote, sur le vraisemblable et le nécessaire; ou tout au moins sur la croyance générale; autrement elle ne doit prétendre qu'à divertir, sans instruire. Lessing a donc raison de dire que la morale de *Sémiramis* ne lui paraît pas la plus édifiante qu'on puisse imaginer. « Ce » serait, ajoute-t-il, faire plus d'honneur à la sagesse » suprême, de supposer qu'elle n'a pas besoin de » voies extraordinaires, et qu'elle a su enfermer la » rémunération du bien et du mal dans l'enchaîne- » ment des événements naturels. »

Voici donc Voltaire accusé, non sans raison, de se montrer mauvais philosophe dans le dessein moral de son ouvrage, après s'être montré trop bon philosophe dans ses conceptions poétiques. C'est la conclusion qu'on peut tirer pour Lessing de cet examen de *Sémiramis*. Voltaire, en un mot, n'a pas su manier le surnaturel : mauvais imitateur de Shakspeare, dont il croit égaler les hardies conceptions, quand il en fausse le caractère.

L'examen de *Zaïre* n'est pas moins sévère : il a pour objet de montrer que Voltaire ne sait pas peindre l'amour.

Lessing s'emparant de quelques mots de l'avertissement que Voltaire a placé en avant de la pièce,

déclare que *Zaïre* a été écrite pour les dames, et le prouve par une analyse malicieuse et piquante du sujet de la pièce. C'est une habile préface au jugement qui suit :

« L'amour lui-même a dicté *Zaïre* à Voltaire, dit » un critique assez joliment. Il eût mieux fait de dire » la galanterie. Je ne connais qu'une tragédie à la» quelle l'amour lui-même ait travaillé ; et c'est » *Roméo et Juliette* de Shakspeare. Il est vrai, Vol» taire fait parler sa Zaïre éprise d'amour en des » termes très-délicats et très-décents ; mais qu'est-ce » que cette expression, en comparaison de cette » peinture vivante que fait l'auteur anglais de tous » les petits artifices secrets, à l'aide desquels l'amour » s'insinue dans notre âme... jusqu'à ce qu'il de» vienne l'unique tyran de nos désirs et de nos aver» sions ? Voltaire entend, si je puis parler ainsi, le » style de chancellerie de l'amour... Mais le meil» leur secrétaire de chancellerie n'est pas toujours le » plus instruit des secrets de gouvernement. »

N'est-ce pas là un arrêt bien sévère ? J'en appelle à tous ceux qui ont lu *Zaïre* ou qui l'ont vu représenter. Sans doute, la manière dont l'amour y est peint ne soutient pas la comparaison avec celle dont Shakspeare traite cette passion La touche légère et rapide de Voltaire paraît faible auprès des traits vigoureux et de l'ardent coloris que prodigue le poëte anglais. Mais quoi ? Si l'on ne parvient à égaler Shakspeare, on ne connaît pas l'amour ? Soyez plus indulgent, ou vous ne laisserez subsister dans l'univers que trois ou quatre chefs-d'œuvre, après les-

quels il ne sera plus permis de parler du reste. Tous lès peintres devront être des Michel-Ange, tous les sculpteurs des Phidias, tous les musiciens des Mozart.

Sommes-nous d'ailleurs obligés d'accepter le parallèle entre Zaïre et Juliette? Le dessein des deux poëtes est-il le même? Shakspeare a voulu montrer la puissance de l'amour, que rien n'arrête, ni les haines de famille, ni le sang répandu, ni l'horreur du sépulcre. L'amour frappe comme la foudre, et brûle comme elle. Dès l'heure où Juliette a vu Roméo, elle ne s'appartient plus, elle est à lui ou au tombeau : elle marche comme enivrée. Qu'y a-t-il de commun entre cette conception et celle de Voltaire? Zaïre aime un infidèle, mais sans pouvoir oublier qu'elle est née chrétienne. Quand elle retrouve son père et son frère, elle ne saurait se refuser à faire profession de la foi de sa famille. Dès lors, partagée entre sa religion et son amour, elle s'efforce tantôt d'immoler l'un à l'autre, tantôt de les concilier. Elle lutte avec elle-même; Juliette ne lutte pas. Chez l'une, la passion est fatale; chez l'autre, elle est aux prises avec la volonté. Ceux qui croient à la fatalité des passions trouveront toujours Juliette plus naturelle; ceux qui croient à la liberté humaine, s'intéresseront à la lutte qui déchire le cœur de Zaïre.

L'esprit français n'a jamais accepté en général le joug de la fatalité : il a toujours cru à la possibilité du combat, et souvent de la victoire. Depuis que le grand Corneille a conçu le drame comme un duel intérieur entre la passion et la volonté, l'esprit de

notre nation s'est reconnu en lui. Voltaire, dans *Zaïre*, a suivi, sans y songer peut-être, cette grande tradition française. Ce philosophe, si sceptique dans d'autres écrits à l'égard de la puissance de la vertu, n'hésite pas dans la tragédie, à la faire combattre à armes égales avec la passion. Cette manière d'entendre le drame est, j'ose le dire, l'essence même de la tragédie française. Est-ce un vice? Voilà ce qu'il fallait démontrer, si l'on voulait ruiner véritablement notre système tragique.

Les héros de Shakspeare, au contraire, ne luttent pas, ou ne luttent guère. La passion chez eux, qu'elle s'appelle amour, ambition, jalousie, soif de vengeance, entraîne l'homme d'un seul côté : il peut hésiter dans l'action, mais presque jamais il ne se révolte contre sa passion. Que le drame ainsi soit plus tragique, je n'en doute pas. La passion n'étant point contenue, s'emporte dans l'action, se donne carrière dans le langage, avec une énergie et une variété qui font la grande poésie et le pathétique suprême.

Mais notre théâtre, quoique moins tragique, offre un genre de beautés qui n'appartient qu'à lui : c'est la beauté de l'âme humaine manifestée dans toute sa grandeur; c'est-à-dire, dans sa liberté. C'est le spectacle de la modération à laquelle la passion se trouve astreinte par la surveillance incessante de la volonté ; c'est la dignité morale conservée jusque dans les tortures intérieures ; en un mot, c'est l'ascendant de la culture de l'âme sur les instincts impétueux de la nature. Aussi tout est-il forcément tempéré dans ce drame : le langage comme les actes ; la violence

même s'y sert, pour ainsi dire, d'armes courtoises. De même que la mort arrive aussi bien à la pointe d'une épée que sous le tranchant de la hache, la force de la passion est aussi bien sentie par les habiles sous le voile d'une expression réservée, que saisie par le vulgaire dans la sauvage liberté de style d'une nature sans frein.

Cette réserve, que la fine culture de la société française imposait à nos poëtes tragiques, est reprochée à Voltaire, par Lessing, sous la spirituelle dénomination de style de chancellerie de l'amour, comme si les discours de Zaïre n'étaient qu'une savante diplomatie où le cœur serait étranger. Lessing nous paraît injuste ; il ferme les yeux sur les embarras de la situation de Zaïre, que tantôt la pudeur, tantôt les ménagements qu'il lui faut garder entre les chrétiens et le Soudan, réduisent à dissimuler la meilleure part de ses sentiments. C'est la grâce de son caractère, comme la beauté de son rôle.

Mais nous croyons pouvoir avouer que l'exécution ne vaut pas toujours la conception de la pièce. Le travail de Voltaire, surtout dans la tragédie, a quelque chose de superficiel : il voit ce qu'il convient de dire ; il l'esquisse, et passe à d'autres travaux. La furie de production qui l'emporte ne lui laisse pas le temps de descendre au fond du cœur humain, pour y trouver ce langage qui va droit au cœur : et aussi « son œuvre reste bien au-dessous de lui-même. » Ce dernier jugement est de Lessing, et il nous paraît la vérité même. Ajoutons, pour excuser Voltaire, que son siècle n'a guère aimé les œuvres de

longue méditation et de forte volonté : siècle plus vif que passionné, et trop spirituel pour aimer beaucoup le vrai tragique.

Voltaire n'était donc pas un modèle convenable à l'esprit de la nation germanique : à ce titre, il méritait peut-être les sévérités de Lessing ; mais nous ne pouvons accepter ses railleries pour une appréciation définitive de *Zaïre*.

Comme *Sémiramis* et *Zaïre* ont servi de texte à Lessing pour vanter Shakspeare aux dépens de Voltaire, *Mérope* lui donne occasion de louer Euripide au détriment du tragique français (1).

Euripide avait écrit une tragédie de *Cresphonte* qui est perdue. Le sujet était celui de la *Mérope* de Voltaire. Mais comment trouver matière à comparaison entre deux ouvrages dont l'un n'existe plus ? Une ingénieuse hypothèse donne lieu à ce rapprochement.

Dans les *Fables* d'Hygin, l'on trouve un récit succinct des aventures de Mérope et de son fils. Le marquis Scipion Maffei, auteur d'une *Mérope* italienne, qui fut le modèle de la française, avait remarqué que la plupart des fables de ce compilateur ne sont autre chose que des arguments de tragédies antiques. Lessing s'empare de cette observation, et l'applique au récit des aventures de *Mérope* : il y reconnaît la simplicité de la fable d'une tragédie antique, et ne doute plus guère que ce ne soit l'argument même du *Cresphonte* d'Euripide.

(1) A. XXXIV. - L.

Il n'a fait qu'un usage très-prudent de cette hypothèse, qui nous paraît aussi des plus vraisemblables. Comparant la fable d'Hygin avec l'intrigue de la *Mérope* de Maffei, il explique en critique sagace et approuve en homme de goût les modifications que le poëte italien a fait subir au dessein supposé d'Euripide. Du même coup, il justifie Voltaire, qui emprunte, comme le prouve Lessing, le plan de Maffei. Sur un point seulement, mais capital, il regrette que le poëte italien n'ait pas conservé la simplicité de la fable antique.

Un fils de Cresphonte, roi de Messine, a échappé dans son enfance à la trahison dont son père et ses deux frères furent victimes. Transporté en Elide, chez un hôte de sa famille, il y grandit. Quinze ans après, Polyphonte, meurtrier de la famille de Cresphonte et usurpateur de sa couronne, redoutant ce rejeton d'une race ennemie, met sa tête à prix. Le jeune Téléphonte l'apprend, quitte sa retraite, et va chercher sa vengeance en Messénie.

Suivant cette fable, le héros de la tragédie se connaît et peut se faire connaître du spectateur, tout en demeurant inconnu au tyran Polyphonte, qu'il veut tromper pour assurer ses coups, et à sa mère Mérope, devenue la proie de l'usurpateur, et qu'il veut affranchir sans compromettre son dessein. Lors donc que Mérope, déçue par les apparences, et prenant son fils pour le meurtrier de ce fils même, se précipite sur lui la hache levée, prête à le frapper dans son sommeil, le spectateur tremble pour tous deux, parce qu'il sait ce que Mérope ignore, qu'elle va tuer son

fils par amour maternel. On comprend donc l'émotion qui troublait le peuple athénien devant cette scène, et la crainte qu'il éprouvait que le vieillard n'arrivât pas à temps pour arrêter le bras de la mère.

En changeant ce dessein, qui, si l'on admet l'hypothèse de Lessing, fut celui d'Euripide, les deux poëtes modernes ont-ils rendu l'action plus intéressante? Le jeune homme ignore qui il est : le hasard seul l'a conduit à Messine. Inconnu de lui-même et des autres, il n'intéresse que par sa grandeur d'âme et le mystère qui l'environne. Lorsque sa mère est sur le point de le frapper, le danger qu'il court n'émeut que comme ferait celui de tout autre. Tout l'effet tragique est concentré dans la révélation soudaine qui apprend à Mérope et à son fils le lien qui les unit. Ce coup de théâtre vaut-il ce qu'il a coûté? Lessing en doute. « Pauvre plaisir, s'écrie-t-il, que » celui d'une surprise! Quel besoin a le poëte de nous » surprendre? Qu'il surprenne les personnages tant » qu'il voudra... La part que nous y prendrons sera » d'autant plus vive et plus forte, que nous l'aurons » prévue de plus loin et plus sûrement. »

Cette surprise, d'ailleurs, est-elle assez entière pour nous frapper beaucoup? Non; le spectateur ne peut être dupe du mystère qui entoure le héros de la pièce; il ne l'est pas, et l'auteur le prive de beautés très-solides, pour lui ménager un coup de théâtre qu'il a trop prévu.

Tels sont les justes reproches que Lessing adresse à la composition romanesque de Maffei, imitée par Voltaire; mais ces objections viennent-elles de son

propre fonds? Il aurait pu les trouver par lui-même, mais il en a rencontré tous les principes dans Diderot, qu'il cite avec beaucoup de loyauté.

Son sujet le conduisait à se prononcer sur le mérite des intrigues qui consistent en mystères par lesquels on amuse le spectateur. Il saisit l'occasion de les blâmer en général, comme des artifices fort inférieurs aux beautés qu'on peut tirer du développement d'une situation franchement établie. Il est si convaincu de l'inutilité de ces stratagèmes pour un poëte vraiment tragique, qu'il lui prend envie, en passant, de justifier les prologues d'Euripide, où tout ce qui doit arriver dans la pièce est annoncé par avance. L'apologie qu'il en fait, malgré son air paradoxal, nous paraît non-seulement ingénieuse, mais juste (1). Ce n'est pas l'inconnu qui doit produire l'émotion principale dans la tragédie : c'est, au contraire, l'expression énergique des sentiments qu'excite un malheur connu ou entrevu. Le propre des plus grands poëtes est de savoir faire jaillir ces sources de pathétiques. Tenir le spectateur en haleine par des énigmes à deviner, n'est qu'un mérite de second ordre. Le charme de ces intrigues se trouve détruit après la première représentation.

Il nous semble même que dans l'*OEdipe-Roi* de Sophocle, où les coups de théâtre sont si émouvants, ce n'est pas la surprise du spectateur qui est la source de l'intérêt ; car il n'a rien à apprendre. Ce qui

(1) Elle a été citée avec éloge par M. Patin, *Euripide*, t. II, p. 48, note (1858).

nous émeut, c'est l'aveuglement d'Œdipe, qui est connu. Sa destinée n'est obscure que pour lui seul, et l'on tremble d'avance pour lui des révélations que l'on prévoit. Sa sécurité d'abord, puis ses craintes toujours croissantes ne nous laissent pas respirer, dans l'attente des coups qui vont le frapper ; et plus on connaît le sujet, plus on éprouve d'anxiété.

Lessing a donc rencontré un principe de goût d'une grande portée dans la poésie dramatique ; et il s'en sert habilement pour critiquer le théâtre tragique de Voltaire. Mais n'oublions pas qu'il l'emprunte de Diderot.

Nous n'insisterons pas sur d'autres discussions moins importantes. En général elles ont un caractère trop particulier pour présenter beaucoup d'intérêt, et nous paraissent plus propres à discréditer Voltaire qu'à former le goût public.

Lessing ne cache pas que c'est chez lui une tactique ; il la décore même du nom de méthode. Voici en quels termes :

« Le premier degré de la science est de distinguer le faux, » et je ne connais aucun écrivain au monde plus propre que » M. de Voltaire à nous faire sentir si nous avons atteint à ce » premier degré... Dans ses moindres remarques, il y a toujours quelque chose à apprendre; si ce n'est pas toujours ce » qu'il dit, c'est du moins ce qu'il aurait dû dire... D'autre » part je n'en connais aucun qui puisse moins nous aider à » gravir le second degré, qui est de connaître la vérité. Un » critique, ce me semble, ne peut mieux faire que de régler » sa méthode d'après ces principes. Il cherche d'abord un » adversaire, avec qui il puisse disputer : ainsi arrive-t-il de

» proche en proche au sujet, et le reste se trouve de soi-même. » Voilà pourquoi, dans cet ouvrage, je le reconnais franche- » ment, j'ai choisi de préférence les écrivains français, et » entre eux particulièrement M. de Voltaire... Quiconque » trouvera cette méthode plus arbitraire que rigoureuse, doit » savoir que même le rigoureux Aristote a presque toujours » procédé ainsi (1). »

N'est-ce pas s'engager beaucoup, que d'invoquer ainsi le grand nom d'Aristote? Si le Stagyrite a rapidement réfuté ses prédécesseurs, ce n'est que pour préparer l'exposition solide et méthodique de ses propres doctrines. Lessing se sent-il en mesure d'édifier une poétique nouvelle sur les ruines de celle des Français? Nous l'examinerons plus loin; jusqu'ici, nous ne considérons que la première partie de son dessein, sur laquelle il ne veut pas qu'on se méprenne.

§ III. — TRAGIQUES FRANÇAIS DU SECOND ORDRE.

Quand on lit de suite la *Dramaturgie*, on est frappé d'une sorte de bienveillance relative de Lessing, pour nos auteurs dramatiques de second ordre (2). Cette demi-indulgence d'un critique si dur

(1) A. LXX.

(2) Cette singularité a été signalée, dans une *Etude sur la Dramaturgie de Lessing* de M. H. Schmidt (*Revue d'Alsace*, 1862). On trouvera dans ce ce travail de notre collègue, que nous n'avons connu malheureusement qu'après avoir préparé le nôtre, les mêmes opinions, à peu de chose près, que dans celui-ci, et une analyse de la *Dramaturgie* plus complète sur plusieurs points que notre plan ne nous permet de la donner.

à l'égard de nos premiers écrivains, s'explique par des causes diverses, suivant le genre auquel appartiennent les auteurs les plus favorisés. Nous parlerons d'abord des poëtes tragiques.

Il ne faut pas oublier que Lessing regarde toujours les ouvrages dramatiques au point de vue de la représentation. Or il trouve que les pièces médiocres sont plus favorables au talent des acteurs que les chefs-d'œuvre. Pourquoi ?

« Peut-être parce que dans le médiocre, le comédien peut » ajouter davantage du sien ; peut-être parce que le médiocre » nous laisse plus de loisir et de calme pour suivre attenti- » vement le jeu ; peut-être parce que dans le médiocre tout » repose sur un ou deux personnages saillants ; au lieu que » dans un ouvrage achevé, souvent chaque personnage exige- » rait un acteur de premier ordre ; et qu'un mauvais comé- » dien, qui estropie son rôle, contribue à gâter tout le » reste (1). »

Ces remarques sont justes, mais qu'importe à la poésie ? Sans doute l'auteur dramatique n'écrit pas seulement pour être lu ; plus d'une fois l'épreuve de la scène a démenti le jugement qu'on avait porté à la lecture. Néanmoins l'ouvrage qui ne peut se soutenir que par l'habileté des acteurs, est toujours un ouvrage médiocre ; et s'il produit plus d'effet qu'un vrai chef-d'œuvre, c'est que les acteurs ne sont pas dignes des belles créations. Préférer le médiocre au parfait, parce que l'acteur y réussit mieux, ce serait faire du comédien l'arbitre de la poésie dramatique,

(1) A. XXV.

et décourager le vrai poëte de travailler pour le théâtre.

Aussi n'est ce pas ainsi que l'entend Lessing. Le médiocre reste médiocre à ses yeux; mais il faut que le théâtre de Hambourg se soutienne. Le dramaturge s'attache où il peut. Cette préférence n'est donc pas justifiée par le goût du critique, mais seulement par les nécessités de l'entreprise à laquelle il se trouve attaché.

Au reste les tragédies de mérite subalterne ont souvent pour elles la singularité de l'intrigue, l'exagération des caractères, la violence du langage, grandes séductions pour des esprits inexpérimentés. C'est pour ceux-là que Voltaire disait qu'il importe plus de frapper fort que de frapper juste.

Entre les œuvres dont nous parlons, le *Comte d'Essex*, de Thomas Corneille, était estimé en Allemagne l'un des meilleurs ouvrages de la scène française. Cette pièce ne manque certainement ni d'intérêt ni de beautés de détail; mais presque tout y est si faux, si mal motivé, si vague, si déclamatoire, qu'un homme de goût ne saurait s'expliquer qu'on la préfère aux chefs-d'œuvre du grand Corneille et de Racine.

Aussi Lessing ne la loue-t-il guère en elle-même (1). Il la défend contre certaines critiques de Voltaire, mais c'est surtout pour se donner le plaisir de reprendre Voltaire, quand ce grand esprit s'égare sur quelques points d'histoire, ou sur quelques théories

(1) A. XXII. - XXV; LIV-LXIX.

historiques. Au reste, il est prêt à souscrire à tous les jugements du commentateur sur l'ouvrage en lui-même ; et pour le prouver, il transcrit de longues citations de sa critique, dont la dureté ne lui laisse rien à désirer.

Le *Comte d'Essex* tient une grande place dans les articles de la *Dramaturgie*. Malheureusement, suivant le procédé ordinaire de Lessing, l'intérêt principal se trouve dans les digressions. Nous cherchons les idées dominantes, et elles nous glissent, pour ainsi dire, entre les mains. Chemin faisant, nous passons à côté des plus piquantes discussions, sans pouvoir nous y arrêter, parce qu'elles sont étrangères à notre sujet.

Il n'est pas, par exemple, sans intérêt de voir l'érudition de Lessing aux prises avec celle de Voltaire sur l'histoire de la reine Elisabeth ; mais nous ne pouvons oublier qu'il s'agit de la tragédie française en général, et du *Comte d'Essex* en particulier. Nous rencontrons encore une ingénieuse dissertation sur l'effet dramatique des soufflets (1), contre un propos irréfléchi de Voltaire ; mais elle n'offre aucun rapport avec le sujet. Ainsi de la plupart des observations de Lessing, même des meilleures à recueillir. Mais où ne s'égarerait-on pas à suivre un guide si aventureux ?

Nous parlerons plutôt du rapprochement qu'il fait entre le *Comte d'Essex* et deux pièces dramatiques étrangères, qui roulent sur le même sujet. L'une est

(1) A. LV - LVI.

de l'anglais Banks, l'autre d'un auteur anonyme espagnol. Toutes deux paraissent au critique fort supérieures à l'ouvrage de Thomas Corneille.

La pièce anglaise est composée à la manière des drames historiques de Shakspeare, qui :

Sur la scène en un jour renferment des années.

Elle est composée d'après une *Histoire secrète de la reine Elisabeth et du comte d'Essex.*

Le style en est, de l'aveu de Lessing, un mélange de précieux, d'emphase et de platitude. Néanmoins, elle offre, au dire du critique allemand, plus de naturel, de vérité et d'harmonie, qu'on n'en trouve dans l'*Essex* de Corneille. D'après les citations très-étendues qu'il en fait, nous serions volontiers du même avis que lui, sauf une restriction, à savoir, que l'ouvrage de Banks n'est pas une pièce de théâtre, mais un roman dialogué en très-mauvais style.

Ce style toutefois lui paraît préférable à l'enflure que l'on considère chez nous, prétend-il, comme le style tragique. Entre des vices, nous ne discutons pas sur les rangs. Mais où Lessing a-t-il pris que l'enflure soit le vice universel de nos tragédies? Passe pour tels ou tels écrivains, qu'il devrait nommer, mais de quel droit en faire une accusation générale ? Il le soutient uniquement sur la foi de Diderot, qu'il cite. Ainsi les déclamations de cet écrivain plus vif que mesuré sont trop souvent l'unique fondement des jugements de Lessing.

A côté de ce jugement trop léger, se trouve une juste observation sur un mérite que Banks a par-des-

sus Corneille ; mais elle est due pour la plus grande part à Voltaire. Combien de fois ce censeur trop rigoureux, mais si clairvoyant des deux Corneille, ne leur a-t-il pas reproché de prêter à leurs personnages des professions de sentiments qui devraient être remplacés par des mouvements, où le secret de leurs cœurs se trahirait comme malgré eux ? Lessing s'empare de cette remarque, et fait voir que Banks a su mettre en action la jalousie d'Élisabeth, que Corneille avait mise en discours. Il est toujours louable d'enseigner le vrai, lors même qu'on le répète en disciple, au lieu de l'avoir trouvé. Aussi félicitons-nous Lessing quand il a raison, à la suite de Voltaire, comme nous le combattons quand il nous paraît avoir tort à la suite de Diderot ; mais nous ne pouvons nous empêcher de remarquer combien il doit de ses idées justes, aussi bien que de ses erreurs, à des critiques français.

La pièce espagnole intitulée : *Mourir pour sa dame*, est en trois journées, comme ce vaste drame de Guilhem de Castro, d'où Corneille a tiré le *Cid*. C'est la forme ordinaire des anciennes pièces espagnoles. Lessing s'étend avec complaisance sur cet ouvrage, dont il donne une longue analyse. On sent qu'il prend plaisir à remettre en lumière le drame espagnol, qu'a éclipsé la tragédie française. Il remonterait volontiers jusqu'aux temps de la barbarie pour y trouver quelque chose de plus libre que notre théâtre régulier (1). Sa louable curiosité et son

(1) Remarquer pourtant qu'ailleurs il prétend que nos tragiques

aversion pour notre tragédie classique devancent, dans la mesure de ses connaissances, l'effort du XIXe siècle pour rassembler, de toutes les parties du monde, des modèles qui échappent à nos conventions théâtrales. Un Français lui eût dit qu'il retournait en arrière : il est persuadé qu'il ramène ses contemporains dans la bonne voie.

L'intrigue de la pièce espagnole est pourtant ce qu'on peut imaginer de plus bizarre. Il ne nie pas qu'elle ait des défauts, mais il y trouve, avec raison, de nombreuses beautés :

« Toutes les vraies pièces espagnoles, dit-il, sont de même » genre. Les défauts sautent aux yeux ; mais les beautés, on » devrait me demander de les signaler. Je ne dis pas qu'elles » soient du premier ordre ; je ne nie pas qu'en partie elles ne » soient très-près du romanesque ; qu'elles ne tournent aux » aventures, qu'elles ne s'éloignent du naturel. Mais enlevez » à la plupart des pièces françaises leur régularité mécani- » que, et dites-moi s'il leur reste autre chose que des beautés » de même genre. Qu'ont-elles de si bon, si ce n'est des com- » plications, des coups de théâtre, et des situations ? On » reproche à la pièce espagnole le mélange du tragique et du » burlesque : cela ne vaut-il pas mieux que l'uniformité gla- » ciale de la tragédie française, et ces bienséances qui lui » donnent quelque chose de forcé ? »

Sans rassembler un plus grand nombre d'exemples, nous avons assez prouvé que Lessing n'est pas réellement plus favorable à nos auteurs du second ordre qu'à ceux du premier. Tout est préférable à la tragédie française, même ce qu'elle a fait oublier.

ont été gâtés par les intrigues barbares des poëtes espagnols (2e part., p. 32).

On peut résumer en trois mots les défauts dont Lessing la trouve composée : elle n'est ni assez libre, ni assez populaire, ni assez tragique.

§ IV. — LA COMÉDIE FRANÇAISE. CONCLUSION.

Les plus sévères censeurs de la tragédie française font généralement grâce à notre théâtre comique. Des étrangers même nous accordent de bonne grâce la palme de la comédie. D'autres nations ont pu produire de grands poëtes en ce genre; mais un Molière, mais une suite à peine interrompue, depuis le grand Corneille, d'auteurs qui aient épuisé toutes les variétés du comique, c'est ce qu'on ne rencontre pas ailleurs qu'en France.

Si la vraie comédie est la peinture de la société, où trouverait-elle une matière plus facile à observer que chez le peuple le plus sociable du monde? Si elle consiste dans la représentation des vices et des travers généraux de l'humanité, qui l'entend mieux qu'une nation dont l'ambition fut toujours de donner à ses œuvres un caractère universel? Si elle exige de la gaieté, quel peuple sait mieux rire que le nôtre, soit qu'il se console, soit qu'il se venge en riant? Veut-elle de la grâce, de la légèreté, de la discrétion, de la simplicité, ce sont là les traits distinctifs du génie français. Saisir l'élément essentiel d'une idée ou d'un être complexe, sacrifier les accessoires, condenser la pensée dans une expression nette et courte, qui par une impression unique,

produit un effet irrésistible : telle est la manière de nos plus grands écrivains. Qu'on l'applique aux ridicules, sans exagération et avec gaieté, et l'on atteint à la force comique.

Il est difficile à un homme de bonne foi de nier le rire qui lui est échappé. Quiconque a ri, ne peut dire que le comique manque à l'endroit où il a ri. On peut seulement disputer sur le degré d'élévation et sur la valeur morale de ce comique. Mais chez Molière, on trouve le haut et le bas comique, celui qui fait rire le peuple à gorge déployée, et celui qui déride agréablement les plus délicats ; le rire amusant et le rire instructif. Ces extrêmes, que lui seul a réunis, se rencontrent séparés chez une multitude de comiques français.

Comment donc condamner d'un seul trait la comédie française, comme Lessing a condamné la tragédie? Aussi l'impitoyable critique ne l'a-t-il pas essayé. La plupart des comédies qu'on jouait sur la scène de Hambourg étaient des comédies françaises. Mal traduites en général (c'est lui qui le dit), elles devaient perdre une grande partie de leur mérite. Cependant les Allemands riaient, et le critique riait plus que les autres, parce qu'il saisissait mieux le comique. Il était désarmé ; aussi son jugement sur les comédies françaises sont-ils le plus souvent des éloges.

Cependant on trouve rarement dans la *Dramaturgie* de ces louanges raisonnées, qui sont en même temps un hommage au mérite des auteurs, et une instruction pour le lecteur. Un commentaire bien-

veillant répugne à l'humeur de Lessing. C'est assez qu'il consente à approuver.

Et néanmoins, il fait preuve de goût et de sagacité dans son appréciation du talent de Marivaux (1). Il sait caractériser le mérite original de l'*Avocat Pathelin* (2). Il renonce à son pédantisme en faveur de Regnard, soit qu'il défende le *Démocrite* de cet auteur contre la tyrannie des règles (3) ; soit qu'il absolve son *Joueur* du reproche d'emprunt (4) ; soit qu'il le justifie d'avoir tourné en comédie le caractère du *Distrait* (5), que certains auteurs déclaraient plus digne de compassion que de moquerie. On est tout surpris de le voir abdiquer son esprit de chicane au profit d'un auteur français, et lui épargner les coups dont il accablerait en pareil cas d'autres Français.

Les éloges étonnent davantage à mesure qu'on descend plus bas dans l'échelle de nos auteurs comiques. Tel écrivain, dont les Français connaissent à peine le nom, obtient de lui des louanges sans réserve. Il fallait passer le Rhin pour apprendre quels auteurs nous possédons dans les personnes de Saint-Foix et de l'Affichard.

Mais le plus éclatant de ses paradoxes est son jugement sur Destouches. Ce n'est pas pourtant qu'en France, cet auteur d'un vrai talent jouisse d'une

(1) A. XVIII.
(2) A. XIV.
(3) A. XVII.
(4) A. XIV.
(5) A. XXVIII.

médiocre réputation parmi les écrivains comiques du second ordre. Mais ce qu'on ne pouvait savoir que de la bouche de Lessing, c'est qu'il est supérieur à Molière lui-même. Dans quel genre et par quels mérites? Peut-être dans la farce? peut-être par l'imbroglio de l'action? Loin de là. Pour le bas comique, Lessing le déclare à regret inférieur à Molière : il a de la raideur ; on sent trop dans ses pièces l'auteur et l'homme d'esprit. Où donc faut-il chercher sa supériorité? Dans le haut comique ; qui l'eût deviné? il faut citer :

« Destouches, dans ses pièces du *Philosophe marié*, du » *Glorieux*, du *Dissipateur*, avait donné des modèles d'un » comique plus délicat et plus haut, qu'on n'y avait été ha- » bitué par Molière, même dans ses pièces sérieuses. »

Et, conséquence inattendue de ce jugement étrange, c'est précisément parce que Destouches a dépassé Molière dans le genre sérieux, qu'on lui conteste en France le don de la plaisanterie : on ne veut pas qu'un auteur possède d'autres talents que ceux dont il a fait preuve tout d'abord!

« Aussi les pièces plaisantes de Destouches ont-elles été » froidement accueillies par le public français, quoiqu'elles » fassent rire du fond du cœur, et qu'elles eussent pu seules » lui assurer un rang avantageux parmi les comiques fran- » çais (1). »

N'est-il pas étrange de voir un critique allemand proclamer Destouches le premier des comiques français? Mais enfin quelle est la raison de cette erreur

(1) A. X.

singulière ? On est réduit aux conjectures, puisque Lessing ne s'explique pas. Peut-être la meilleure est-elle celle qui paraît le moins plausible. Le comique de Destouches est estimé par Lessing plus fin et plus élevé que celui de Molière, parce qu'il est moins comique. Plus il est sérieux, plus il paraît noble ; et moins il enlève le public, plus il semble délicat au public allemand. Celui-ci de tous temps, a manifesté un faible pour ce qui le laisse réfléchir, et il n'aime pas qu'on le brusque. Destouches avait pour lui cet égard ; Molière ne l'a pas toujours : il faut que l'on rie malgré soi, à moins de ne pas comprendre, ce qui arrivait souvent en Allemagne.

Peut-être aussi l'imitation du théâtre anglais, si sensible dans les comédies de Destouches (1), lui ménage-t-elle un accueil favorable du public germanique. Ce qui le faisait paraître étrange de ce côté du Rhin, lui donnait de l'autre côté un air de famille. Lessing pourtant ne signale pas ces emprunts, qui sans doute lui avaient échappé (2) ; mais il est charmé par la ressemblance, sans la reconnaître. Cette imitation de l'esprit anglais le satisfait d'autant plus qu'elle s'enferme dans la forme des comédies françaises. Il reproche en général aux comédies anglaises d'être trop embarrassées dans leur intrigue : le goût allemand se trouve, dit-il, en ce ce point opposé au goût anglais : les Anglais chargent d'épisodes les pièces françaises ; les Allemands sim-

(1) Villemain, *Litt. au XVIII*e *s.*, t. I, XIIe l.

(2) V. la *Vie de Destouches*, dans la *Biblioth. théâtr.*

plifient les pièces anglaises (1). Cette remarque est d'autant plus digne d'être notée, que pour la tragédie, nous l'avons vu déclarer absolument le contraire. On ne peut ici l'accuser de changer d'opinion par esprit de polémique ; car il s'agit de défendre une comédie de Voltaire, l'*Ecossaise*, contre les reproches des critiques anglais.

Sa prédilection pour Destouches tient encore à l'ensemble de ses opinions sur le genre dramatique. Pour ne pas anticiper sur la matière du livre suivant, disons seulement que Destouches, par l'influence du temps où il a vécu, et par son séjour en Angleterre, fut entraîné comme à son insu dans le mouvement d'opinion qui transforma le théâtre au XVIII[e] siècle. Précurseur ou contemporain des écrivains dramatiques dont le nom rappelle cette transformation, il marque la nuance de transition entre la comédie du XVII[e] siècle et celle du XVIII[e]. L'ardeur avec laquelle Lessing embrasse les théories nouvelles, explique donc suffisamment son engouement pour Destouches. Il en manifestera plus encore pour des écrivains bien inférieurs, tels que la Chaussée et M[me] de Graffigny. C'est surtout à leur propos qu'on aurait droit de s'étonner de l'estime qu'il accorde à des auteurs de second ordre, si l'on ne savait que ses théories plus que son goût dictent ses jugements.

Qu'on ne soit donc pas surpris de la bienveillance générale de ses appréciations à l'égard de nos comiques de second ordre, et encore moins de ce qu'elle

(1) A. XII.

ne s'étend pas jusqu'à Molière. Malgré ce qu'une telle expression a de paradoxal, on peut dire avec vérité que si Lessing goûte médiocrement Molière, c'est parce qu'il est le poëte comique par excellence. La pureté des genres n'est plus à la mode à l'époque où Lessing écrit : elle sent son vieux temps.

D'ailleurs Molière est aussi de son siècle. Il peint surtout les mœurs de la cour et les travers des gens de qualité. S'il touche aux mœurs bourgeoises, c'est le plus souvent pour tourner les bourgeois en ridicule; et cela, non pas en raison de leurs travers personnels, mais bien des habitudes d'esprit de leur condition. Chez lui, l'homme de la classe moyenne joue toujours un sot rôle en présence de l'homme de qualité. Molière, malgré sa naissance et malgré la familiarité fréquente de son style, est encore un poëte d'un goût aristocratique.

Lessing n'a pas formulé ces objections contre le théâtre de Molière; mais les sentiments de toute sa vie, et ceux qui sont exprimés en tout lieu dans la *Dramaturgie*, nous autorisent à expliquer ainsi sa froideur pour notre grand comique. Le petit nombre de passages qu'il lui consacre est d'une réserve où l'on sent percer une égale crainte de le louer et de blâmer. Soit qu'il se montre, à l'égard du *Misanthrope*, exempt des injustes préventionsde J.-J. Rousseau (1); soit qu'il justifie, dans l'*Ecole des femmes*, les récits qui en forment l'action, à l'aide des termes

(1) A. XXVIII.

mêmes de Molière (1) ; soit que comparant l'*Ecole des maris* avec *les Adelphes* de Térence, il donne l'avantage au poëte latin (2) ; soit enfin que sous le couvert du critique anglais Kurd, il reproche à l'*Avare* de n'être que la peinture abstraite de l'avarice et non d'un homme avare (3); ses apologies ont quelque chose de mal intentionné, et ses critiques quelque chose d'indirect et de circonspect, où se trahit une malveillance qui n'ose s'avouer. Nous avons eu déjà l'occasion de montrer, par des citations, combien Lessing est tenté de rabaisser la gloire de Molière. Dans le bas comique, il en ferait volontiers une sorte de plagiaire des Italiens ; dans le comique noble, le second de Destouches.

Ainsi, entre tous nos auteurs comiques, Molière est le moins bien traité. Pourquoi ? parce qu'il représente la comédie classique. Lessing n'attaque de front ni l'homme, ni le genre, mais il témoigne peu de goût pour l'un et pour l'autre. L'emportement auquel nous l'avons vu se livrer contre la tragédie et Corneille, fait place à une affectation d'indifférence.

Certainement ce mode de polémique est peu persuasif : il est pourtant plus dangereux que des arrêts tranchants, qui du moins provoquent des répliques ; il laisse tomber les noms dans l'oubli, pire que toutes les blessures de la critique. Heureusement, il y a des noms qui peuvent braver l'un et l'autre genre d'ou-

(1) A. LIV.
(2) A. LXX.
(3) A. XCIII.

trage : ceux de Corneille et de Molière sont du nombre. La malveillance de Lessing s'est épuisée sans honneur pour lui sur de telles réputations. Il ne les a même pas attaquées avec force, et si les mauvais sentiments de jalousie nationale n'étaient venus à son aide, il est douteux que ses arguments eussent pu convaincre ses compatriotes.

Et toutefois cette critique sans justice et sans art, excessive et incomplète, portait en elle quelque chose de meilleur que son expression, et que les sentiments dont elle était animée. Lessing avait vu, mieux qu'il ne l'avait dit, combien le théâtre classique en France, s'éloignait de la vérité et de la vie, par une imitation imprudente de nos premiers modèles, et par une régularité qui ne fut sans doute jamais funeste au génie, mais qui eut le tort d'en tenir la place. L'injustice du critique consiste à porter au compte des maîtres l'insuffisance des disciples. Il soutient mal une bonne cause. La tragédie classique, malgré les tentatives de réforme de Voltaire, renfermait déjà des germes de mort au milieu du XVIIIe siècle. Lessing les aperçoit, et réclame une transformation plus radicale. C'est là son vrai titre d'honneur, quoiqu'il le partage avec Diderot.

LIVRE II.

CRITIQUE DOGMATIQUE.

CHAPITRE I.

Aristote et les règles.

On ne s'attend pas sans doute à trouver chez Lessing une exposition didactique de ses opinions; on n'y saurait non plus espérer une parfaite unité.

Les deux hommes que nous avons signalés dans sa personne se retrouvent dans le critique. Le premier s'attache au texte d'Aristote, pose des définitions, déduit des règles. Le second, faisant peu de cas de tout enseignement dogmatique, laisserait volontiers le génie libre, et ne voudrait d'autre juge des œuvres du poëte que le sentiment spontané de l'auditeur. Quelques contradictions de détail ressortent de cette dualité de l'esprit de Lessing. Mais l'ensemble de ses doctrines est une conciliation entre les principes opposés qui le gouvernent. Cette conciliation, assez difficile à saisir, est peut-être le trait le plus singulier de ses théories.

Nous le verrons maintenir les règles du genre dramatique d'après Aristote, et mettre la liberté du génie sous la protection de ces mêmes règles; soutenir que, de tous les modernes, Shakspeare est celui qui a le mieux pratiqué les préceptes d'Aristote sans les connaître; enfin trouver moyen de plier les aphorismes du philosophe de Stagyre à la théorie du drame bourgeois, création du XVIIIe siècle.

Les règles qu'il voudrait voir établies et observées ne sont pas toutes extraites du texte de la *Poétique;* mais on peut les considérer le plus souvent comme un commentaire légitime des courtes observations d'Aristote. Elles sont d'ailleurs peu nombreuses, et l'on doit rendre à Lessing cette justice, que, conformément à l'esprit du philosophe qu'il prend pour maître, il s'applique à éclairer le poëte, sans jamais le mettre à la gêne.

Si Lessing avait cru que, possédant la *Poétique* d'Aristote, les modernes eussent besoin d'une poétique nouvelle, il l'aurait, sans aucun doute, composée suivant la méthode de ce philosophe. Après avoir énuméré les genres, il les aurait définis, puis il aurait déduit les conséquences de ses définitions. Nous pouvons donc suivre, selon le besoin de notre sujet, un ordre conforme à sa manière de penser, sinon d'écrire.

Il faut d'abord distinguer le genre dramatique de tous les autres. Lessing n'a guère eu occasion de le comparer qu'avec deux espèces du genre narratif, l'histoire et le récit d'imagination. De cette comparaison, il a tiré d'excellentes observations sur la

nature des deux genres, et sur les conditions qui doivent régler les emprunts que le drame peut faire à l'histoire ou au conte.

Le conte, fort à la mode en France à cette époque, y fournissait fréquemment des sujets à la comédie. Lessing a lui-même suivi cet exemple : d'un conte fameux de Pétrone, il a tiré sa *Matrone d'Ephèse ;* et son *Nathan le Sage* est né des *Trois Anneaux* de Boccace. C'est donc sa poétique personnelle qu'il expose ici (1). On la trouve déjà formulée dans ses *Dissertations sur la Fable.* Attentif en tout temps à distinguer les genres; et aussi à favoriser leurs emprunts mutuels, qui sont un moyen de suppléer par des transformations ingénieuses au défaut d'invention, il a enseigné par principes l'art des métamorphoses littéraires.

L'objet du conte, selon sa théorie, est de rendre un fait d'observation sensible par un exemple ; celui du drame est d'exciter en nous certaines passions. Le dessein du premier est simple ; il consiste uniquement dans la démonstration du fait ou de la vérité qu'on se propose d'établir. Celui du second peut être double ; l'auteur peut avoir son dessein propre; mais il y a toujours en outre un dessein des personnages, qui aspirent à la satisfaction de quelque passion.

Il s'ensuit que, dans le premier genre, l'intérêt s'attache exclusivement au dessein de l'auteur. Son action, c'est-à-dire, cette suite de changements qui

(1) A. XXXIV, ss.



ensemble forment un tout (c'est la définition de Lessing), est terminée quand il a atteint son but. Il peut alors abandonner ses personnages à leur destinée, sans qu'on s'informe d'eux : ils n'intéressent pas par eux-mêmes.

Dans le drame, c'est le contraire. L'intérêt repose sur les personnages, soit qu'il s'attache aux passions qu'excitent en eux le développement de la fable et ses péripéties; soit qu'il réside dans le plaisir que peut causer une peinture vraie et vivante des mœurs et des caractères. Dans les deux cas, il exige une certaine plénitude d'action, une fin satisfaisante. On veut savoir où les personnages sont conduits par l'effet de leurs passions et de leur situation.

Une autre différence ressort des modes d'imitation respectivement propres à chacun des deux genres. Dans le récit, nous entendons dire qu'une chose s'est faite ; dans le drame, nous la voyons se faire. Ce qui nous est raconté ne prend guère dans notre esprit d'autre caractère que celui d'une simple possibilité; ce que nous voyons apparaît comme une réalité sensible. De là, certains ménagements imposés à l'auteur dramatique, qui ne le sont pas au simple narrateur. Le goût du public change selon qu'il se place au point de vue du récit ou de la scène. Tel trait qui, dans le premier cas, ne semble qu'un ingénieux badinage, peut paraître dans le second choquant ou odieux. C'est que dans l'un, on pense à l'esprit de l'auteur, dans l'autre au caractère des personnages. Ce qui fait honneur à l'un rend les autres méprisables. En un mot, l'illusion étant beau-

coup plus forte sur la scène que dans un écrit, toute la perspective change; l'écrivain s'efface, mais sa création, prenant vie, est soumise à une plus rigoureuse censure.

De ces deux ordres de considérations, il est assez facile de déduire, suivant le sujet, quel genre de changements doivent subir la fable et les caractères en passant du conte dans la comédie. Nous n'osons le montrer sur les exemples que Lessing a choisis : on les trouverait trop légers. C'est sa manière, d'exposer ses plus sérieuses théories à propos de bagatelles (1).

Quant aux règles générales que l'on doit suivre dans le développement de l'action et des caractères, il les réduit à deux; *constance* dans les caractères, *dessein* médité dans l'action. C'est-à-dire que les caractères, une fois connus, ne doivent plus changer; et que l'action ne doit pas être un enchaînement fortuit d'aventures, mais qu'on y doit sentir en quelque sorte une providence qui conduit les personnages, au moyen de leurs passions, vers un but déterminé par elle.

Ce sont là des préceptes si simples et si sûrs, qu'on n'y voit qu'une chose à remarquer, c'est que Lessing n'en demande pas davantage. De telles règles ne peuvent passer pour tyranniques, et certainement elles ont un caractère obligatoire.

(1) Un des contes soi-disant moraux de Marmontel, d'où Favart avait tiré une comédie de *Soliman II*; et le conte licencieux de Pétrone, tant de fois traité sous le titre de *la Matrone d'Ephèse*; tels sont les exemples qu'il choisit.

Ces observations, que Lessing trouve occasion d'exprimer à propos d'un genre léger, s'appliquent également au genre sérieux, et aux emprunts que la tragédie peut faire à l'histoire. Quant à la liberté du poëte à l'égard des sujets historiques, Lessing n'en dit ni moins ni plus qu'Aristote. On peut donc lire toute sa théorie sur cette matière dans la Poétique.

Il ne souffre pas qu'un historien élève des chicanes contre un poëte dramatique pour quelque inexactitude dans les faits particuliers. Si la tragédie choisit d'ordinaire ses sujets dans l'histoire, ce n'est que pour communiquer plus de vraisemblance à la fable de la pièce, par la raison qu'on est plus porté à contester la possibilité d'événements purement fictifs que de faits attestés par les historiens. Mais le joug de l'érudition ne saurait être imposé au poëte.

« Pourquoi le poëte tragique choisit-il des noms histori- » ques? Tire-t-il ces caractères de ces noms; ou bien prend- » il ces noms parce que les caractères que l'histoire y joint » offrent plus ou moins de ressemblance avec les caractères » qu'il s'est proposé de mettre en action?... Sont-ce simple- » ment les faits, les circonstances de temps et de lieu, ou » sont-ce les caractères des personnes (lesquels ont donné » naissance aux faits), qui déterminent le poëte à choisir telle » aventure de préférence à telle autre? Si ce sont les carac- » tères, la question de savoir dans quelles limites le poëte » peut s'écarter de la vérité historique est déjà résolue : en » tout ce qui ne touche pas les caractères, aussi loin qu'il » veut. Les caractères seuls sont sacrés pour lui; leur donner » de la force, les mettre dans leur meilleur jour, est tout ce » qu'il y peut ajouter du sien, le moindre changement essen- » tiel qu'il y introduirait, supprimerait la raison qui fait

» qu'ils portent ce nom et non pas un autre; et rien n'est
» plus choquant que ce dont nous ne pouvons donner aucune
» raison (1). »

Ces observations si bien déduites sont exactement conformes à la pensée d'Aristote, qui dit que le poëte considère d'abord les choses d'une manière générale et abstraite, puis ajoute les noms (2). Ainsi, soit qu'il trouve les noms qui conviennent à son dessein dans la tradition poétique ou dans l'histoire, il ne les choisit qu'en raison d'un projet conçu antérieurement dans son esprit.

Malgré son mérite incontestable, la théorie de Lessing nous paraît soulever une objection. Il rabaisse trop, ce me semble, l'importance des circonstances, qui ne sont pas toujours une conséquence des caractères, et qui même peuvent contribuer à les former relativement à la tragédie. Je veux prendre un exemple qui soit du goût de Lessing. Que serait le caractère d'Hamlet, sans les circonstances, tout à fait indépendantes de lui, qui l'ont placé sous l'autorité d'un oncle meurtrier de son père, et d'une mère qu'il qualifie d'incestueuse? La nature lui avait donné un caractère, comme à tout homme; mais celui qu'il a dans la tragédie est le résultat de l'influence que sa situation exerce sur ce premier caractère. On ne saurait trouver une seule tragédie dont l'action ne soit l'effet combiné des caractères et des

(1) A. XXIII. - Cf. A. XXXIII.

(2) *Poét.*, c. XVII, IV. — Je ne sais si Lessing a parfaitement saisi sur ce point la pensée d'Aristote (*Dramat.*, fin). Je crois qu'il subtilise et veut voir dans la Poétique ce qui n'y est pas. Mais cette question présenterait peu d'intérêt.

circonstances. Il ne faut même pas négliger celles de temps et de lieux, car elles constituent les différences dans des sujets semblables. La situation d'Hamlet est la même, à très-peu de chose près, que celle d'Oreste dans les *Choéphores* d'Eschyle, et cependant les deux tragédies sont profondément différentes, quoique Lessing prétende que des situations semblables donnent des tragédies semblables. Oreste frappe sa mère de la hache par l'ordre d'Apollon; Hamlet, par l'ordre de son père, épargne la vie de la sienne; elle périt victime d'une combinaison poétique. Pourquoi? C'est que les temps sont différents, et que la religion des Grecs a pu commander le parricide, tandis qu'un public chrétien ne l'aurait pas souffert chez le héros de la pièce.

Que le poëte donc respecte les caractères historiques, nous le croyons nécessaire; mais il ne l'est pas moins de conserver les faits eux-mêmes, non-seulement en tant qu'ils dérivent des caractères, mais encore en tant qu'ils les mettent en jeu. Et maintenant, si nous considérons la théorie de Lessing complétée, c'est-à-dire privée d'une partie de son originalité, nous ne voyons plus ce qu'elle apporte de nouveau dans la tragédie. Corneille, dans *Cinna* et dans *Pompée*, Racine dans *Britannicus*, ont su respecter les caractères donnés par l'histoire, et modifier les faits suivant leur dessein, sans altérer la vraisemblance historique et logique. Il n'y avait donc pas lieu de donner tant d'éclat à cette théorie des caractères, trop admirée par les critiques allemands. Sa justesse incomplète pouvait être une restauration, mais non

une nouveauté. Le XVIIIe siècle, en effet, s'écartant de la gravité du XVIIe, cherchait plus que lui ses sujets dans l'histoire, mais les traitait d'une façon romanesque. Il était bon de lui rappeler qu'il y a plus d'instruction et de véritable intérêt dans une étude profonde de caractères réels que dans de banales créations déguisées sous des noms connus.

Au reste, dans son enseignement, Lessing croyait nécessaire, nous l'avons dit, de commencer par les éléments. Aussi apprend-il à ses compatriotes qu'une suite de faits historiques ne forme pas toujours une action dramatique, parce que dans l'histoire, les événements disparates se mêlent, et produisent des effets mixtes qui ne portent pas dans l'esprit une impression nette. Il faut donc savoir choisir et disposer les faits de manière qu'ils présentent un enchaînement logique, et une conclusion. Ces préceptes si simples lui paraissaient indispensables pour organiser le chaos où se débattait encore l'esprit germanique, lorsqu'il cessait de copier les Français.

Nous avons résumé les principales observations que suggèrent à Lessing les rapports des deux genres dramatique et narratif. Quant à la distinction des deux espèces du premier genre, il ne la maintient que sous de nombreuses réserves dans la pratique. « Le génie, dit-il, se rit de toutes les délimitations » de la critique. »

Cependant, à les envisager en général, il leur reconnaît une limite commune, qui est la loi civile :

« La tragédie punit ce qui est au delà de la loi, la comédie, » qui est en deçà. Toutes deux traitent les objets propres

» de la loi, seulement en tant qu'ils se perdent dans le ridi-
» cule, ou s'étendent jusqu'à l'horrible (1). »

Une pareille définition ne résiste pas à l'examen. Que faut-il entendre par ce qui est au delà de la loi ? Sont-ce des transgressions si énormes, qu'il soit impossible d'en trouver un juste châtiment ? La tragédie serait donc exclusivement la peinture de vices et de crimes monstrueux ? Lessing ne l'admettrait pas, je pense, lui qui reproche à Crébillon et à Corneille d'avoir poussé à l'excès la terreur et l'horreur. Sont-ce des injustices qui, par leur nature ou par le rang de leurs auteurs, échappent à la loi, comme l'abus de la puissance ou de la victoire ? Cette opinion serait plus vraie : on pourrait citer, par exemple, le *Prométhée* d'Eschyle, les *Troyennes* d'Euripide, *Britannicus*, *Athalie*, *Macbeth*, une foule d'autres tragédies ; mais combien de chefs-d'œuvre échapperaient à ce principe de classification ? Est-ce là d'ailleurs ce que signifient les termes de Lessing ? Et par quel moyen la tragédie punirait-elle ces excès ? Cela mériterait bien quelque explication. Car si la tragédie est justicière des forfaits impunis, il faut accepter comme de règle la conclusion morale exprimée ou non exprimée, que Lessing considère en certains endroits comme sans importance dans la tragédie.

Pour la comédie, il est encore moins juste de dire qu'elle traite les objets propres de la loi, en tant qu'ils se perdent dans le ridicule. Comment les travers peuvent-ils être l'objet de la loi ? Et comment les

(1) A. VII.

délits prévus par le code pénal peuvent-ils être l'objet de la comédie ? Le théâtre comique est un tribunal, soit ; mais un tribunal où sont jugés les torts qui ne relèvent que de l'opinion. On ne fait pas de comédies contre les vices que les lois atteignent ; mais contre ceux qu'elles n'atteignent pas, et que réprouve la morale de la société ; tels que l'hypocrisie, l'avarice, la misanthropie. Ce n'est pas par un excès qui les fait tomber dans le ridicule, c'est par leur nature même, qu'ils échappent à la loi.

Ainsi cette définition de la comédie et de la tragédie est tirée d'une idée fausse, mais très-répandue au XVIIIe siècle, à savoir, que le théâtre est l'auxiliaire des lois civiles. L'Angleterre, avec son goût caractéristique pour l'utilité pratique des arts, avait inventé cette doctrine, que Voltaire apporta en France, mais avec des tempéraments, et que Diderot propagea avec sa fougue ordinaire. Lessing, en l'adoptant, la corrige plus qu'il ne paraît au premier abord. Car dans la pratique, les Anglais, notamment Georges Lillo, l'avaient poussée à d'étranges conséquences. Le théâtre n'était plus l'auxiliaire de la justice civile ; c'était la cour d'assises elle-même ; il devenait, au besoin, la place des exécutions judiciaires. Lessing cherche à le sauver de ce grossier réalisme, en plaçant la loi civile entre les deux espèces du drame, et la séparant ainsi de l'une et de l'autre. C'est ainsi qu'il faut entendre sa pensée, sans attribuer à sa définition une signification trop rigoureuse. Elle est, pour emprunter des termes qui expriment bien sa manière d'écrire, *éristique* plutôt que *dogmatique*.

Quelque valeur qu'on lui accorde, elle implique un dessein moral dans la tragédie comme dans la comédie. Aussi Lessing reconnaît-il, lorsqu'il n'est pas égaré par la passion de la controverse, que « tous »les genres poétiques doivent nous améliorer. C'est »une chose lamentable, ajoute-t-il, lorsque l'on est »obligé de le prouver; plus lamentable encore, »lorsqu'il se trouve des poëtes qui en doutent eux-»mêmes. Mais tous les genres ne peuvent pas tout »corriger (1). »

Pour commencer par la comédie, il ne croit pas qu'elle corrige les vices. Elle n'aura aucune prise sur un avare, par exemple, dont le mal est désespéré. Mais du moins, elle peut préserver par le ridicule ceux qui ne sont pas encore infectés de ce vice. Elle les prémunit de la tentation d'y céder, en développant chez eux le sens du ridicule. Quant aux travers qui n'ont pas la gravité des vices, elle peut même parfois, les corriger, en obligeant les hommes qui en sont atteints, à faire attention sur eux-mêmes (2). Nous ne saurions dire si jamais personne a été corrigé même d'un simple ridicule par la comédie; mais du moins l'opinion de Lessing nous paraît exempte de toute exagération, Il se tient à égale distance des illusions extrêmes sur l'efficacité des enseignements du théâtre, et de la doctrine ou dangereuse ou frivole, qui prétend affranchir l'auteur dramatique de toute obligation morale.

(1) A. LXXVIII.
(2) A. XXIX.

Quant à la tragédie, nous savons déjà que suivant la lettre de la *Poétique* d'Aristote, il exige qu'elle purge les passions, c'est à-dire, suivant son interprétation, qu'elle les purifie et les transforme en dispositions vertueuses. Les deux passions qu'elle doit purifier sont la compassion et la crainte. On voudrait, sur ce point, des éclaircissements qui fussent autre chose qu'un commentaire de traducteur. On entrevoit pourtant la pensée de Lessing.

« L'une de ces deux passions, dit Aristote, se rapporte à » celui qui est malheureux sans le mériter, l'autre à notre » semblable; la pitié à celui qui ne mérite pas son sort, la » crainte à notre semblable (1). »

La pitié est donc un sentiment relatif à autrui, et la crainte un sentiment relatif à nous-mêmes. La crainte ne peut être provoquée que par le sort de notre semblable, parce que nous ne craignons pas pour nous-mêmes le sort d'un homme avec qui nous n'avons rien de commun. Et quant à la pitié, selon Aristote, nous ne la ressentons que pour des maux que nous pouvons craindre pour nous-mêmes ou pour les autres.

Nous n'examinerons pas si, d'après cette théorie, le théâtre même de Sophocle ne serait pas répréhensible. Le chef-d'œuvre de la tragédie antique, l'*Œdipe Roi*, excite-t-il notre compassion et notre crainte au sens d'Aristote ? Œdipe est malheureux sans l'avoir mérité, il est vrai ; de plus, il est notre semblable, puisqu'il porte en lui les faiblesses de l'huma-

(1) *Poét.*, c. XIII.

nité. Mais pouvons-nous craindre pour nous-mêmes les malheurs dont la fatalité l'accable? Quel homme autre que lui s'est jamais trouvé parricide et incestueux par suite de l'effort même de sa volonté pour échapper à des attentats prédits? Et comment serons-nous touchés d'une destinée que nous ne saurions craindre pour nous-mêmes ?

Mais peu importe le théâtre antique; il s'agit ici de l'usage que le théâtre moderne doit faire de la théorie d'Aristote, si elle est vraie, comme l'affirme Lessing. On n'en peut tirer, si nous comprenons bien notre auteur, d'autre enseignement que le suivant.

La tragédie, pour opérer la purification de la crainte et de la pitié, doit se rapprocher le plus possible, dans le choix de ses héros, de la condition moyenne. Car c'est là que nous trouverons le plus de raisons de faire ce retour sur nous-mêmes, qui seul est propre à éveiller ces deux passions. Ainsi la vraie tragédie, au moins pour les temps modernes, est la tragédie bourgeoise, c'est-à-dire, celle dont les héros sont de notre condition.

Nous nous contenterons ici d'indiquer cette conclusion, qui nous paraît conforme aux sentiments de Lessing. Nous reviendrons bientôt sur ce genre dramatique; il suffit pour le moment qu'on voie comment Lessing a pu lui prêter l'autorité des enseignements d'Aristote.

Il n'entre pas dans notre dessein d'énumérer tous les principes que le dramaturge de Hambourg a pu puiser à cette source, ni toutes les questions qu'il a

soulevées sur la pratique du théâtre. Il a rappelé beaucoup de règles qu'on ne peut oublier sans danger, provoqué beaucoup de discussions utiles. Mais ce qu'il nous importe de connaître, c'est sa part d'originalité dans l'histoire du théâtre, et l'influence qu'il a pu exercer sur la génération qui dota l'Allemagne d'une littérature dramatique.

Faisant litière des règles d'importation française, il a révélé à ses compatriotes le véritable Aristote, et les a invités à ne pas reconnaître d'autres règles que les siennes.

Il a placé les deux parties essentielles de la poésie dramatique dans l'action et dans les caractères , fidèle sur le premier point à la pensée d'Aristote; sur le second, omettant un élément essentiel du drame, c'est-à-dire les circonstances historiques ou mythiques. Il est vrai qu'elles ne sont pas de l'art, comme dirait le philosophe. Quoique cette théorie puisse paraître incomplète, il est certain que le poëte qui sait entretenir une action et dessiner des caractères est maître en fait de poésie dramatique. L'Allemagne n'avait jusqu'alors produit aucun homme qui sût faire l'un ou l'autre.

Quant à la moralité du théâtre, se tenant entre deux extrêmes, il exigeait du poëte un dessein moral, sans le confondre avec l'objet propre de l'art.

La passion partout répandue, habilement entretenue, est la vraie fin de la tragédie; encore celle-ci ne doit-elle pas exciter toute sorte de passions, mais seulement celles qui lui sont propres. Ici Aristote dicte les préceptes de Lessing. Les passions sympa-

thiques font place aux passions personnelles. La tragédie émeut le spectateur par un retour sur sa propre destinée, et non en vertu d'une compassion désintéressée. La tragédie française, toute pleine de l'esprit chrétien, avait cru pouvoir fonder l'intérêt sur une disposition bienveillante envers nos semblables, laquelle nous rend directement sensibles à leurs maux. Lessing prétend le fonder sur l'amour de soi, qui ne devient sensible aux maux des autres que par réflexion. Ce sont les sentiments de la nature substitués aux sentiments chrétiens.

Par une conséquence de cette théorie, il devient nécessaire de rapprocher de nous les caractères et les conditions. Plus de héros parfaits, qui règnent sur leurs passions : ce n'est pas là le caractère de l'humanité. Que les rangs aussi s'abaissent, afin que nous nous reconnaissions sur le théâtre, non-seulement dans notre condition humaine, mais encore dans notre condition sociale.

Le style même de la tragédie doit se rapprocher du langage de la nature. La pompe de la poésie pouvait être justifiée dans le drame antique par la présence du chœur. Devant un peuple tout entier, on s'exprime avec un certain appareil. Aujourd'hui, le héros parlant sans témoins ou dans l'intimité, doit mettre de côté tout ornement réservé aux représentations publiques.

Quant à l'usage que la tragédie peut faire de l'histoire, Lessing croit tout dire en un mot : Respectez les caractères.

Il n'a dit nulle part : Cherchez à renouveler la

tragédie par l'étude de l'histoire. Il n'est donc pas le promoteur de la tragédie historique ; au moins directement. Il fait peu de cas de la couleur locale. Le théâtre est à ses yeux l'enseignement du genre humain. Dans le particulier, il n'attache de prix qu'aux traits généraux de l'humanité. Peindre fidèlement les temps est l'œuvre de l'historien ; le drame, selon l'expression d'Aristote, est quelque chose de plus philosophique que l'histoire.

Ennemi des rêveries, des longs discours, de la pompe du langage, épris de l'action, du pathétique soutenu, du naturel ; il n'a rien dit qui pût encourager l'enflure et les dissertations creuses de la nouvelle école germanique.

Il en est encore plus éloigné par son attachement aux règles, dont il déplore le discrédit à la fin même de la *Dramaturgie.* Ainsi cet ouvrage entrepris pour affranchir l'esprit germanique, se termine par une plainte amère sur les progrès de la licence.

Cette plainte suit immédiatement le passage où Lessing s'exprime si durement sur le théâtre français. Il avait cherché un moyen terme entre la servitude des règles françaises et le mépris de toutes les règles; l'Allemagne se partageait entre les deux extrêmes. Il se trouvait seul dans la position qu'il s'était choisie.

CHAPITRE II.

Shakspeare et la liberté du génie.

L'Allemagne qui, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, sembla par l'ardeur de son enthousiasme pour Shakspeare, le revendiquer comme son homme ou comme sa découverte, ne l'a guère connu avant la France. Un satirique, mort en 1723, Barthold Feind, d'ailleurs grand admirateur de Corneille et de Racine, fit, l'un des premiers, mention du fameux tragique anglais Shakspeare (1). Mais un mot prononcé en passant ne laisse guère de traces dans une littérature. L'attention du public allemand ne fut sérieusement appelée sur ce génie extraordinaire que vers le milieu du siècle. C'est Nicolaï qui le premier, dans ses recueils littéraires (1753-1756), s'efforça de populariser le nom du grand tragique anglais et de l'opposer aux noms vénérés de Corneille et de Racine (2).

Mais il y avait déjà près de vingt ans que Voltaire dans les *Lettres anglaises*, avait appris à la France, comme par une sorte de révélation, que l'Angleterre

(1) Gervinus, t. III, p. 511-512.
(2) Danzel, *Lessing*, t. I, p. 445, suiv.

possédait un poëte dramatique d'un grand génie, nommé Shakspeare. Presque aussitôt, il avait donné une tragédie de la ***Mort de César*** (1735), imitation du ***Jules César*** anglais.

N'existe-t-il aucun lien entre la révélation faite par Voltaire en France, et la renaissance de la réputation de Shakspeare en Allemagne? Il est dificile de l'admettre. Tout ce qui venait de la plume de Voltaire était évidemment lu par les Allemands; et la littérature française régnait d'une façon si absolue, notamment en Saxe et en Prusse, qu'il n'est guère probable qu'un génie étranger ait pu s'y faire connaître à cette époque autrement que sous un patronage français.

Les historiens littéraires allemands ne nient pas qu'Addison n'ait dû aux éloges de Voltaire le crédit dont il jouit auprès de l'école de Gottsched. Mais Addison, pour sa docilité à l'égard des règles françaises, tomba sous la censure de Lessing et de ses amis. On n'avait donc pas de raison pour contester à Voltaire l'honneur d'avoir fait connaître ce poëte. Il en coûtait davantage d'avouer que le poëte qu'on opposait aux modèles français, eût été mis en lumière par le même écrivain. Et pourtant, c'est dans la même lettre (***De la tragédie anglaise***), que Voltaire faisait un éloge très-limité de Shakspeare et un éloge sans réserve d'Addison. Il était d'ailleurs impossible de lire les préfaces des tragédies de Voltaire (que Lessing connaissait si bien), sans y retrouver en tout lieu des mentions plus ou moins bienveillantes du grand tragique anglais. Une seule

aurait suffi, celle de la tragédie de *Brutus*, où le nom de Shakspeare se trouve encore côte à côte avec celui d'Addison ; et cette tragédie ne fut pas seulement lue, elle fut représentée sur le théâtre de la Neuber, à l'époque de sa grande réforme dramatique.

Ce n'est donc pas, ce nous semble, par une coïncidence fortuite, qu'un peu moins de quinze ans après que Voltaire eut donné son imitation de *Jules César*, de Shakspeare, la pièce anglaise fut traduite en allemand par M. de Borck, ancien envoyé de Prusse en Angleterre (1). Le silence des critiques allemands ne saurait nous empêcher d'être frappés de ce rapprochement.

La traduction de *Jules César*, que Lessing put lire en 1749, à Berlin, fut, selon les conjectures de ses biographes, le premier spécimen qui lui permit d'apprécier le génie de Shakspeare. Au reste, ce n'est qu'après son retour de Wittenberg, que, de concert avec Nicolaï et Mendelsohn, il s'appliqua à lire les poëtes anglais. C'était aussi le moment où Voltaire venait de quitter la cour de Potsdam, où l'on ne peut guère douter qu'il n'ait, selon sa manière, à la fois vanté et rabaissé Shakspeare. Or, en cette même année 1753, Nicolaï donne une biographie du grand tragique avec une liste raisonnée de ses pièces dramatiques, d'après l'édition de Pope. Trois ans après, rappelant cette première tentative pour faire connaître l'homme et ses œuvres, il publie une traduction de fragments de *Richard III*. Ce

(1) Stahr, *Lessing*, t. I, p. 135.

n'est enfin qu'en 1759, que Lessing entra solennellement dans la lice, et rompit une lance en l'honneur de Shakspeare et des Anglais en général, qu'il proclamait supérieurs à Corneille et aux Français.

Depuis quelques années, les traductions d'auteurs anglais se multipliaient; traductions détestables, comme le montre Lessing dans ses *Lettres sur la littérature*. Cette faiblesse et cet engouement concourent à prouver que le crédit nouveau dont jouissait la littérature anglaise en Allemagne n'était pas l'effet d'un jugement raisonné de la part des érudits allemands, mais bien d'une mode apportée d'ailleurs. Si l'on ajoute que les poëtes préférés étaient Pope, Addison, et les autres représentants du genre *classique*, c'est-à-dire, ceux que préférait Voltaire, il paraîtra bien vraisemblable que nul autre que lui n'initia le premier les Allemands à la poésie anglaise.

Et dans quels termes Nicolaï présentait-il Shakspeare à ses compatriotes? Comme « un homme sans » connaissance des règles, sans goût, sans ordre... » Il doutait qu'une traduction d'une pièce complète pût plaire au goût des Allemands; il l'introduisait par fragments, précisément comme avait fait Voltaire dans les *Lettres anglaises* (1). Il est vrai que l'éloge venait aussitôt après le blâme, de façon à l'effacer, et que les Allemands étaient vertement repris par Nicolaï pour la timidité de leur goût. On n'en sent que mieux sous quelles réserves et par quelle

(1) « C'est dans des morceaux détachés, que les tragiques anglais ont jusqu'ici excellé. » Volt.

influence Shakspeare commençait alors à s'acclimater en Allemagne.

Shakspeare passait donc pour un homme d'un rare génie, à qui avait manqué la connaissance des règles, lorsque Nicolaï et Lessing, voulant réformer la critique, commencèrent par attaquer ce jugement. Nicolaï proclama, avec plus d'emphase que de bon sens, « que Shakspeare était trop grand pour s'abaisser à subir la servitude des règles. » De quelles règles parlait-il? La poésie dramatique en a d'essentielles, qui ne peuvent être une servitude, et auxquelles les plus grands génies doivent se soumettre, ou leur grandeur n'a rien de solide. Quant aux règles fausses, elles sont encore plus funestes aux esprits médiocres qu'aux plus vastes génies.

Lessing, à la fois plus sage et plus hardi que son ami, déclara, ce qui dut paraître alors un étrange paradoxe, que Shakspeare, sans connaître les règles d'Aristote, ni le théâtre antique, avait mieux observé les unes, et se tenait plus près de l'autre que Corneille et Racine, qui s'étaient piqués d'être les disciples d'Aristote et les imitateurs des anciens.

C'était un coup de maître. Car si la *Poétique* possède cette vérité absolue que Lessing lui prête, les vrais chefs-d'œuvre doivent par la nature même des choses, se trouver conformes à ses préceptes; et si les tragédies de Shakspeare offrent cette conformité, le génie tout seul conduit aux mêmes conclusions que l'enseignement d'Aristote. Ainsi le poëte anglais et le philosophe grec se servent mutuellement de mesure : l'un est aussi grand que l'autre est vrai;

les règles se trouvent établies sur une expérience décisive, et l'excellence de Shakspeare est démontrée par une autorité irréfragable.

D'autre part, si le génie de lui-même atteint à la véritable fin de la poésie dramatique sans la connaissance des règles, pourquoi l'asservir à des règles tirées du dehors? Il trouve en lui-même celles qui sont essentielles; ses créations deviennent pour les autres hommes les véritables règles. Ainsi la liberté qu'il sait prendre, et que nul n'est fondé à lui contester, ne porte aucun préjudice à l'autorité. Ces deux principes se concilient en sa personne.

Aussi voyons-nous en maint endroit Lessing, après avoir rappelé durement les règles à quelque poëte français qui les a négligées ou esquivées, faire une réserve en faveur du génie; et quoique Shakspeare ne soit pas toujours nommé, c'est presque toujours lui qui se trouve indiqué. En effet, le critique s'aperçoit souvent que les coups destinés au Français vont atteindre derrière lui le tragique anglais. Aussitôt il revendique pour ce dernier le bénéfice du génie.

Accordons à Shakspeare ce privilége, de pouvoir tout oser impunément, et même avec honneur, pourvu qu'on nous prouve qu'il observe en effet les règles essentielles. Quelles belles pages Lessing n'avait-il pas occasion d'écrire sur ce sujet? Montrer par où Shakspeare se rapproche plus des anciens que Corneille; comment les créations de son génie s'accordent avec les observations d'Aristote; en quoi les libertés qu'il prend sont une nouvelle manière d'atteindre au véritable but de l'art; c'était là une matière neuve, ri-

che, où pouvait se déployer la hardiesse du goût de Lessing, et l'étendue de son esprit. Malheureusement il n'en a rien fait, ni dans la *Dramaturgie*, ni dans sa *Bibliothèque théâtrale*, où il consacrait des volumes entiers à Sénèque le tragique et aux farces italiennes.

Et pourtant ces propositions, malgré leur nouveauté, n'étaient pas aussi paradoxales qu'elles pouvaient le paraître à première vue. Si Shakspeare n'a pas la majestueuse simplicité et la mesure exquise de Sophocle ; il a du moins le tragique terrible d'Eschyle et le pathétique inépuisable d'Euripide. Il y joint cette heureuse variété de tons que nos Français ont trop méconnue dans la tragédie grecque, et cette audacieuse poésie que les anciens réservaient aux chœurs, et qu'il a transportée principalement dans les monologues. Ce sont deux avantages incomparables sur notre tragédie, qui lui sont communs avec les Grecs.[1]

Quant à la fin même du poëme dramatique, si elle est d'émouvoir les passions, qui sait mieux que Shakspeare se rendre maître du cœur et de l'imagination du spectateur? C'est par là qu'il est plus près que Corneille du sens d'Aristote. Notre grand tragique a conçu le théâtre d'une manière plus élevée, je le crois, que l'auteur de la *Poétique;* mais en s'élevant, il s'éloigne de la nature, où les passions l'emportent d'ordinaire sur la raison. Aristote voit la nature humaine telle qu'elle est ; il la décrit sans illusion comme sans dénigrement. Ainsi la peint Shakspeare. C'est à peine si l'on aperçoit chez lui le chrétien, qui domine chez Corneille. Au moins ne

peut-on pas dire que chez lui le christianisme paraisse avoir régénéré la nature. Elle est aussi violente. aussi faible, que l'a pu concevoir l'antiquité; par conséquent, aussi tragique.

Quant aux libertés que Shakspeare a pu prendre, pour en discuter la légitimité ou le succès, il faudrait d'abord fixer le nombre et l'étendue des règles. Le code de la tragédie française ne peut ici servir de mesure; quant à la ***Poétique*** d'Aristote, le champ qu'elle laisse à la liberté est infini. Aux yeux de Lessing, nous le savons, tout est sauf, pourvu que les caractères soient soutenus et que l'action présente un dessein. On ne saurait contester ce double mérite à l'auteur de ***Macbeth***, de ***Hamlet***, d'***Othello*** (1). Le reste est du domaine de la liberté : tout ce qu'on peut exiger du poëte est que ses conceptions soient heureuses.

Nous ne pouvons entrer dans une critique de détail où nous ne sommes pas conduit par notre auteur. M. Villemain, dans deux de ces leçons qui demeurent comme des monuments (2), a mis en évidence par des comparaisons décisives la supériorité du goût de Shakspeare sur celui de Voltaire et de Ducis; il n'a pas craint de regretter que notre grand Corneille n'eût pas connu le grand tragique anglais. Cependant il n'a pas fardé les défauts de Shakspeare, mais il lui a tenu compte des influences de son temps et de son pays. C'est ainsi que nous voudrions

(1) V. *Shakspeare, ses Œuvres et ses Critiques*, par M. A. Mézières.

(2) *XVIIIe siècle*, l. IX, XIV.

qu'eût fait Lessing. Puisqu'il n'aime pas les théories générales, il aurait au moins dû multiplier les exemples et ne pas se contenter de cette ingénieuse discussion sur le fantôme d'Hamlet comparé à celui de Ninus.

A défaut donc d'une discussion concluante, soit sur l'ensemble, soit sur le détail, nous signalerons seulement quelques observations qui peuvent servir à caractériser la réaction entreprise à l'aide du nom de Shakspeare contre le goût français.

Premièrement, dans les sujets historiques, « il est permis au génie de ne pas savoir mille choses que sait le moindre écolier... Il bronche donc tantôt par excès de sécurité, tantôt par orgueil, tantôt à dessein, tantôt sans dessein, si souvent, si grossièrement, que nous autres bonnes gens, nous ne pouvons assez nous en étonner, etc. » Ainsi se trouve justifié le caprice à l'égard de l'histoire.

Secondement, les caractères dramatiques « peu- » vent ne pas appartenir à ce monde réel où nous » sommes, pourvu qu'ils puissent appartenir à un » autre monde; à un monde où les événements » soient liés dans un autre ordre que dans celui-ci; » pourvu qu'ils y soient liés aussi étroitement... » Ceci est la théorie du drame fantastique.

Troisièmement, le comique peut être mêlé au tragique dans la même pièce; concession sans laquelle il est impossible d'admettre le théâtre de Shakspeare (1).

(1) V. les excellentes observations de M. Mézières (ouvr. cité),

Cependant, sur ce dernier point, Lessing fait ses réserves; et nous allons le voir déjà se séparer de ses contemporains. Le mélange des deux genres ne saurait être approuvé, dit-il, que dans le cas où l'action comique se trouve si intimement liée à l'action tragique, que l'une soit la suite nécessaire de l'autre. Je suppose qu'il prendrait volontiers pour exemple la tragédie de *Hamlet.*

Hors de là « il est nécessaire de limiter le spectacle à un seul genre d'impressions. » La raison que Lessing en donne est très-philosophique. « Dans la » nature, tout est mêlé; mais ce mélange n'est un » spectacle intéressant que pour un esprit infini. » Pour nous, esprits finis, l'excessive variété des » sentiments étouffe la sensibilité. Il faut que la re» présentation de la nature par la voie de l'art se » rapporte, non à la nature des phénomènes, mais à » la nature de nos sensations et de nos facultés. »

Pourquoi Lessing remonte-t-il avec tant de solennité aux principes de l'art? C'est que la restauration de la barbarie menaçait. Wieland, traducteur récent de Shakspeare, apportait l'exemple du grand tragique anglais comme une autorité aux apologistes du genre populaire, qu'on appelait drame mixte (*Mischspiel*). Encore un peu, et Shakspeare allait servir à régénérer les arlequinades. Au moins n'était-on pas loin de revenir aux *Spectacles de tuerie.* Il faut avouer que la tragédie de *Hamlet*, entre autres,

sur ce mélange du comique et du tragique dans le théâtre de Shakspeare.

était assez bien faite pour réveiller ce goût, s'il se trouvait dans le cœur du bon peuple allemand. Quant aux libertés que se donne Shakspeare à l'égard de la vérité historique, il est facile de calculer où elles conduisaient des imitateurs sans génie. Enfin la théorie du drame fantastique, sur laquelle Lessing étayait son projet de traiter la légende de *Faust*, ne pouvait chez ses compatriotes qu'augmenter la confusion de toutes les idées.

Lessing fut bientôt dégoûté des imitations de Shakspeare qui se multipliaient. Le naturel profond, qui soutient l'intérêt dans les étranges disparates que présentent ses tragédies, ou dans l'énormité des passions et des caractères qu'il met en jeu, était justement ce qui échappait à ses inhabiles copistes. Il leur restait pour partage la barbarie. C'est le mot dont se servent Lessing et les critiques allemands (1). Le *Richard III* de Veisze mettait en scène un monstre qu'on ne trouvait pas assez puni à la fin de la pièce. Ce spectacle, selon Lessing, choquait et faisait murmurer contre la Providence. L'*Ugolino* de Gerstenberg était une représentation insoutenable de la douleur physique. L'engouement pour Shakspeare transformait le théâtre, selon une expression de Voltaire, en spectacles dignes de cannibales.

Voltaire, dans sa vieillesse, se reprochait presque d'avoir fait connaître Shakspeare aux Français, tant il était indigné de l'excès de la faveur où était monté

(1) Devrient, t. III, p. 35. Lessing, *Œuvres*, éd. de Maltzahn, t. VI, p. 205 ; t. XII, p. 217, 227.

celui que, dans sa mauvaise humeur comique, il appelait *Gille*. Lessing ne s'emporta jamais contre Shakspeare; il se contenta de l'ironie la plus méprisante à l'égard de ses imitateurs.

Mais aussi ne s'applique-t-il pas assez à former le discernement public à l'égard d'un poëte si mêlé. C'est que sa prédilection l'entraînait d'un autre côté. Avec son goût élevé en matière de tragédie, il préférait pourtant un autre genre. Il savait admirer Shakspeare, mais son inclination personnelle était pour Diderot. Laissant donc passer auprès de lui le courant de son siècle, il se jeta dans une autre voie, où il ne fut guère suivi.

CHAPITRE III.

Diderot et la tragédie bourgeoise.

Lessing n'a pas craint d'avouer qu'il devait beaucoup à Diderot. Dans la critique négative, c'est à lui qu'il emprunte ces opinions si tranchantes sur le théâtre français. Diderot, pour établir son système, voulait faire table rase. Lessing, non moins radical, n'eut qu'à répéter des jugements qui lui paraissaient décisifs, venant d'un Français.

Ainsi que leurs moyens de critique, leurs desseins de réforme étaient les mêmes dans leurs traits principaux. La tragédie, selon Diderot, est arrivée à sa perfection. On ne peut atteindre dans cette voie Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon (1). Il ne fait pas toujours tant d'honneur à nos poëtes tragiques, mais sa conclusion est toujours la même, à savoir qu'il faut chercher une voie nouvelle.

Lessing ne bannit pas absolument la tragédie du théâtre ; il lui échappe pourtant de dire, à propos d'une tragédie de Klopstock, la *Bataille d'Hermann* : « C'est un excellent ouvrage, si une tragédie

(1) *Le Fils naturel, Entretiens.*

pouvait l'être (1). » Admirateur de Shakspeare, il ne peut croire ce genre perdu sans ressource ; mais à la manière dont les Allemands imitent le tragique anglais, il doute que la tragédie soit destinée à refleurir dans sa patrie. Il désespère au moment où Goethe et Schiller vont paraître. Ses raisonnements d'ailleurs le portent vers un genre nouveau.

Diderot ne semble guère occupé du profit qu'on peut tirer de Shakspeare pour renouveler la tragédie héroïque, dont il ne désire pas la conservation. Dans sa classification des genres dramatiques, il ne mentionne guère celui-là que pour mémoire.

Deux choses pourtant le frappent dans les tragédies de Shakspeare. La première, c'est qu'elles sont écrites moitié en vers, moitié en prose. Par conséquent la tragédie peut se passer de l'ornement des vers ; elle y gagnera même, puisqu'elle se rapprochera de la vérité. La seconde, c'est que tragédie, poésie et horreur y sont termes synonymes, ce qu'il généralise de la façon suivante : « La poésie veut » quelque chose d'énorme, de barbare et de sau» vage (2). » On voit que par poésie il entend particulièrement la tragédie poétique. Celle-ci se trouve donc hors de saison dans un siècle doux et civilisé. « Il y a sans doute encore des barbares, et quand » n'y en aura-t-il plus ? Mais les temps de barbarie » sont passés ; le siècle s'est éclairé, la raison s'est » épurée. Ses préceptes remplissent les ouvrages de

(1) T. XII, p. 217, éd. de Maltzahn.

(2) *De la poésie dramatique,* à la suite du *Père de famille.*

» la nation. Ceux où l'on inspire aux hommes la » bienveillance générale sont presque les seuls qui » soient lus. Voilà les leçons dont nos théâtres re» tentissent et dont ils ne peuvent retentir trop sou» vent (1). »

Loin donc du siècle présent la représentation des forfaits d'un autre âge. Mais si les grands crimes ne sont plus de notre temps, les grands malheurs sont de tous les temps. Il y a donc place encore pour un certain genre de tragédie. L'ancienne s'attachait à représenter les catastrophes publiques et les malheurs des grands. Mais combien ne serions-nous pas plus touchés de la peinture de nos malheurs domestiques ! Plus les personnages de la tragédie se rapprocheront de nous et seront véritablement nos semblables ; plus il sera facile à l'auteur d'exciter notre compassion et notre crainte. La vraie tragédie est donc la *tragédie bourgeoise* ou *domestique*.

Rien ne convient mieux à la fois aux opinions littéraires et aux sentiments plébéiens de Lessing. Aussi reproche-t-il amèrement aux Français leur prédilection pour la peinture des mœurs et des actions des grands. Ce qui les empêche, selon lui, de goûter les principes de Diderot, c'est leur vanité : ils n'estiment que les titres (2). Au contraire, la représentation de la vie bourgeoise nous offrirait un intérêt bien plus vif, puisque nous verrions sur le théâtre nos semblables. Et pourquoi la vie domes-

(1) *Le Fils naturel,* A. IV, sc. III.
(2) A. XIV.

tique ne renfermerait-elle pas des drames aussi tragiques que la vie des personnages publics?

Ainsi Lessing et Diderot arrivent à la même conclusion : que le genre à créer dans cette partie du siècle est la tragédie bourgeoise ou domestique. Avant d'aller plus loin, et de mesurer la conformité de leurs vues, il faut résoudre entre eux la question de priorité. Lequel des deux est le disciple de l'autre, ou bien sont-ils parvenus par des chemins divers au même but? C'est ce que nous allons éclaircir en suivant les détours de la question.

A la fin de l'année 1754, Lessing annonçait, dans le *Journal de Berlin*, le premier volume de sa *Bibliothèque théâtrale*, qui contenait une discussion sur la comédie dite larmoyante : c'étaient deux véritables plaidoiries résumées par Lessing lui-même. Les parties opposées sont un Français, adversaire de la comédie larmoyante, et le professeur Gellert, qui, en 1751, ouvrit ses leçons à Leipzig par une apologie en latin de la comédie *touchante*.

Les exemples cités par les deux adversaires prouvent que ni l'un ni l'autre ne cherchait hors de France la source de cette nouvelle espèce de comédie, que ses partisans appelaient *touchante*, et ses ennemis *larmoyante*. Gellert énumère, comme modèles du genre, le *Philosophe marié* de Destouches, la *Mélanide* de la Chaussée, la *Pupille* de Fagan, et le *Sidney* de Gresset. On y ajoute *Nanine* de Voltaire. Le genre paraît donc bien français. Telle est aussi l'opinion de Lessing. Et comme on a généralement attribué à la Chaussée l'honneur ou le tort

d'avoir inventé cette espèce de comédie, qu'on l'approuve ou qu'on la blâme, on la déclare absolument française.

Cependant elle nous fut en principe apportée d'outre-Manche par Destouches et par Voltaire. Son caractère essentiel est de viser à émouvoir les passions plutôt qu'à exciter la gaîté. En Angleterre, elle ne dédaignait pas d'unir au pathétique la plaisanterie, même grossière (1), mais elle prit en France une teinte de décence et une noblesse sérieuse de style qui ajoutèrent la monotonie du langage et des mœurs à la physionomie maussade des sujets. C'est à ce prix malheureusement qu'elle est devenue française.

Destouches est chez nous le véritable père de ce genre de comédie. Dans l'*Envieux*, ou la *Critique du Philosophe marié* (pièce imitée de la *Critique de l'Ecole des femmes*), l'auteur prétend que son *Philosophe marié* a beaucoup fait rire; mais il ne se félicite pas moins d'avoir fait beaucoup pleurer. C'était là l'innovation dans la comédie. Destouches se vantait, je crois, en attribuant tant de comique à son ouvrage; mais du moins, il ne bannissait pas à dessein de la comédie ce qui en fait l'essence. Bientôt on alla plus loin. L'impuissance à faire naître le comique fut tournée en mérite, et la Chaussée est le premier qui se soit fait gloire d'avoir créé un genre en énervant la comédie.

Lessing, dans sa *Bibliothèque théâtrale*, en 1754,

(1) Voltaire, *Lettres angl., Sur la comédie.*

se montre assez sévère pour la comédie purement touchante, dont Gellert avait présenté la défense. Il approuve le mélange du pathétique et du plaisant dans la comédie, mais non l'attendrissement continu. Aussi a-t-il soin de séparer la cause de Destouches et de Gellert (1) de celle de la Chaussée. Louant les deux premiers, il blâme résolûment le dernier.

Dans la *Dramaturgie*, quatorze ans plus tard, le jugement se trouve modifié au profit de la Chaussée. Le seul reproche que Lessing adresse à *Mélanide* est de n'être pas un chef-d'œuvre du genre touchant, c'est-à-dire, de ne pas faire verser des flots de larmes. Mais la pièce est intéressante, et on la voit avec plaisir (2). Des ouvrages tout aussi peu divertissants obtiennent les plus grands éloges. Le *Sidney* de Gresset se trouve tout à fait du goût des Allemands (3). *Cénie*, de Mme de Graffigny, est un excellent ouvrage (4); bien mieux, c'est une œuvre de génie (5).

Que s'est-il passé entre la publication de la *Bibliothèque théâtrale* est celle de la *Dramaturgie?* Dans la première époque, Lessing était encore de l'avis de Voltaire. Celui-ci, disait, à propos de *Nanine*, qu'une comédie écrite tout entière sur le ton grave n'est pas une comédie ; mais il trouvait naturel

(1) Auteur de plusieurs comédies du genre touchant, louées dans le *Journal étranger* et dans la *Dramaturgie*.

(2) A. VIII.

(3) A. XVII.

(4) A. XX.

(5) A. XXI.

le mélange du sérieux et du comique, image de la vie, où le rire et les larmes se mêlent de la façon la plus burlesque. Maintenant, Lessing défend la comédie sérieuse et prétend que si Voltaire ne l'a pas approuvée, c'est qu'il n'en existait pas alors de modèles. « Il y a bien des choses que nous ne croyons possi- » bles, que quand le génie leur a donné la réalité. » Ce possible qui a pris enfin l'être par la toute-puissance du génie, c'est *Cénie*, c'est *le Père de famille*. Laissons l'œuvre oubliée de Mme de Graffigny (1), et voyons ce qu'avait fait Diderot

Vers le milieu du siècle, les romans de Richardson, *Paméla*, *Clarisse Harlove*, *Grandisson* (1741, 1748, 1753), révélèrent quelle source d'émotion se cachait dans les sentiments de famille et dans l'exercice des devoirs communs. En un moment, le roman de famille devint un genre; la sentimentalité fit des prosélytes; on s'enthousiasma pour les vertus de la classe moyenne. Lessing, bien préparé par son éducation à goûter cette espèce de vertus, mais peu porté par son naturel à l'attendrissement, ne peut se contenir après la lecture d'un roman anglais conçu suivant la manière de Richardson.

« La nature, s'écrie-t-il, ne connaît pas les odieuses dis- » tinctions que les hommes ont établies entre eux. Elle par- » tage les qualités du cœur, sans préférence pour le noble et

(1) *Journal* de Collé (juin 1751). Collé est un ennemi du genre larmoyant; pour lequel il a une aversion très-bien raisonnée. Il cite une lettre fort spirituelle du roi de Prusse dans le même sens (juillet 1751).

» pour le riche; et il semble même que les sentiments na
» turels sont plus forts chez les gens du commun que chez
» les autres. Bonne nature, avec quelle libéralité ne les in-
» demnises-tu pas du néant des faux biens, que tu offres
» comme un appât aux fils de la fortune! Un cœur sensible,
» quel bien inestimable! Il fait notre bonheur, même quand
» il fait notre malheur! (1) »

Ne croirait-on pas lire quelque fragment de Diderot? C'est ainsi que le fougueux Français s'enthousiasmait pour les romans de Richardson. Lui qui jusqu'alors n'avait emprunté aux écrivains anglais que leur scepticisme, s'embrase tout d'un coup d'un beau feu pour la sensibilité, la vertu, le devoir. Presque aussitôt il conçoit un système dramatique inspiré par ses nouveaux sentiments.

« Les devoirs des hommes sont un fonds aussi riche pour
» le poëte dramatique, que leurs ridicules et leurs vices;
» et les pièces honnêtes et sérieuses réussiront partout, mais
» plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ail-
» leurs. »

« Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les
» points de morale les plus importants, et cela sans nuire à
» la marche violente et rapide de l'action dramatique. »

Un genre dramatique exclusivement moral, où le pathétique sera tiré de la discussion véhémente des règles des devoirs, c'est-à-dire, le roman à la manière de Richardson, transporté sur la scène, voilà ce que Diderot appelle la *comédie sérieuse*.

Il en propose, pour exemples, le *Fils naturel* (1757), et le *Père de famille* (1758). Ces deux

(1 *Aus. d. zw. Th. d. Schr.*, XIII^er B.

ouvrages portent le nom de *comédies*. La poétique de l'auteur y est jointe.

Le genre n'était pas absolument nouveau en France; on pouvait le considérer comme une nouvelle forme de la comédie touchante ou larmoyante (1). Mais Diderot en fit un genre par la solennelle exposition de principes qui accompagnait ses deux comédies.

Le *Fils naturel* fut refusé par les comédiens (2), mais quand il parut en volume, il produisit, dit Grimm (3), un prodigieux effet. On y sentit toute une révolution.

« Quelque étranger que soit le genre de la comédie du » *Fils naturel* ou des *Épreuves de la vertu*, quelque neuve » que soit la poétique répandue dans les trois entretiens dont » cette pièce est accompagnée, l'enthousiasme des premiers » jours a été général. »

En dépit de ce témoignage de l'ami de Diderot, le *Père de famille*, qui parut l'année suivante, n'obtint qu'un succès médiocre au théâtre. Ce n'est pas, comme le prétend Lessing, parce que la vanité des Français n'estime que les titres; c'est parce que le naturel manquait à ces deux ouvrages; défaut d'autant plus impardonnable, que l'auteur prétendait avoir fait une révolution en faveur de la nature.

Ce que la France rejetait fut accueilli avec empressement par l'Allemagne. « Rarement, dit Les-

(1) C'est ce que Fréron fait parfaitement remarquer, dans son *Année littéraire* (1761), en citant pour exemples, *Mélanide* et *Cénie*.

(2) *Journal* de Collé, mars 1757.

(3) *Corresp.*, 1er mars 1757.

» sing, jouissons-nous d'une méprisable imitation » de certains modèles français, avant que les Fran- » çais eux-mêmes commencent à s'en dégoûter. » Mais quelquefois aussi le contraire arrive. » Deux ans après l'apparition du *Père de famille*, Lessing traduisait les deux pièces de Diderot, où les connaisseurs, suivant lui, ne manqueraient pas de reconnaître du génie et du goût. Et vingt ans plus tard, en donnant une nouvelle édition de sa traduction, il saisissait l'occasion de témoigner sa reconnaissance envers un homme « qui avait eu une si grande » part à la formation de son goût. »

Nous avons suivi sans interruption l'histoire de la comédie sérieuse; mais ce genre tient à un autre, dont il ne diffère que par une nuance : c'est la tragédie bourgeoise. « Une pièce, selon Diderot, ne se ren- » ferme jamais à la rigueur dans un genre. C'est l'a- » vantage du genre sérieux, que placé entre les deux » autres, il a des ressources, soit qu'il s'élève, soit qu'il » descende. » Ces deux autres, d'après sa classification, sont le genre comique et le genre tragique. Le genre sérieux, tel que l'a conçu Diderot, représente les malheurs qui peuvent arriver dans la vie domestique par l'oubli des devoirs. Il ne diffère donc de la tragédie domestique, où la source des malheurs est la même, que par l'issue, qui est tragique dans l'une, et ne l'est pas dans l'autre.

On peut s'en convaincre par la lecture des deux tragédies bourgeoises qu'a données Lessing. Dans *Misz Sara Sampson*, comme dans *Emilia Galotti*, les catastrophes tragiques sont moins l'effet du

crime que les suites de l'oubli des devoirs. La faute commise entraîne le châtiment, par l'accomplissement d'une loi morale très-simple, qui veut, non pas que le mal retombe immédiatement sur son auteur, mais que l'imprudence des parents expose leurs enfants à de terribles dangers, et que les coupables soient punis dans ce qui leur est le plus cher.

Par quelle voie Lessing fut-il conduit à concevoir l'idée de ce drame domestique? On voit bien que dès ses débuts, il cherche des sujets autour de lui, et jusque dans la famille paternelle. Mais il n'en tire que des comédies, comme la *Vieille fille*. Son bon sens l'avertit en effet qu'il faut avoir vu pour peindre; mais il n'a pas l'ambition de réformer le théâtre par l'introduction d'un genre nouveau; encore moins pense-t-il à élever les scènes de famille à la hauteur du tragique.

Tout à coup, en 1755, il met au jour ***Misz Sara Sampson***, qu'il appelle résolûment une ***tragédie bourgeoise***. Diderot n'avait encore publié ni ses comédies sérieuses, ni sa Poétique. Mais en 1748, un certain Clément avait traduit en français la tragédie anglaise de ***Barnewelt;*** Collé, qui la désigne ainsi, nous apprend qu'il a beaucoup pleuré à la lecture de cette pièce (1). Il s'agit du drame plus connu sous le titre du ***Marchand de Londres*** (ou ***Georges Barnwell***), tragédie par George Lillo (1721).

Or, si l'on compare ce remarquable ouvrage avec ***Misz Sara***, on est frappé d'une ressemblance de na-

(1) *Journal historique*, nov. 1748.

ture singulière. Dans les sujets des deux pièces, rien de commun. Mais dans les personnages, on reconnaît un parallélisme qui ne peut être l'effet du hasard. De part et d'autre, quatre rôles principaux, dans des relations et des situations diverses, sont fondés sur des caractères analogues. Cette étonnante symétrie, jointe à l'identité du genre, à l'emploi commun de la prose dans la tragédie, aux noms anglais, et à d'autres traits encore plus significatifs, ne permet pas de douter que le *Marchand de Londres* n'ait été l'original de *Misz Sara*.

Mais Lessing alla-t-il de lui-même à ce modèle; ou bien y fut-il conduit par la traduction française qui l'avait devancé ? Cette seconde hypothèse paraît la plus plausible, si l'on songe que nulle part il n'a fait mention de George Lillo. S'il avait lui-même découvert cet auteur, il est probable qu'il en aurait fait les honneurs à la nation germanique, au lieu de s'en servir sans le dire.

L'occasion d'en parler s'était présentée à lui lorsque, dans sa *Bibliothèque théâtrale* (1754), il avait pris la défense de la comédie touchante. Dans la préface du même article, il dit un mot de la tragédie bourgeoise, dont il attribue avec raison l'invention aux Anglais. Mais d'où vient qu'il ne cite pas le

(1) Il faut ajouter que le sujet de la pièce est tiré pour la plus grande partie du roman de Richardson, *Clarisse Harlove*, qui avait été déjà traduit par l'abbé Prévost. Un grand nombre d'observations de détail prouvent que Lessing n'apprend guère à connaître les originaux anglais que lorsqu'ils ont été traduits en français. (V. Fréron, *Année littéraire, passim*).

Marchand de Londres, de la préface duquel il extrait, à très-peu près, les considérations qu'il fait valoir en faveur de ce genre? « L'Anglais, dit-il, est » un être qui veut toujours faire descendre jusqu'à » lui tout ce qui est grand... Il lui était douloureux » de laisser les têtes couronnées loin en avant de » lui ; il a cru sentir en lui-même que les passions » énergiques et les pensées élevées ne sont pas plus » pour eux que pour un homme de sa condi- » tion (1). »

A peine Lessing avait-il écrit ces mots, qu'il se mit à composer sa *Misz Sara*. Deux ans après que celle-ci eut paru, Diderot déclarait que la *tragédie domestique* ou *bourgeoise* était à créer en France (2). « Les Anglais, disait-il, ont le *Marchand de Londres* » et *le Joueur* (3), tragédies en prose. » L'imitation de la pièce de Lillo est sensible en main endroit du *Fils naturel*, quoique le genre soit différent; et l'éloge que Diderot fait de cet ouvrage, dans son *Discours de la Poésie dramatique* (4) montre clai-

(1) « Si les princes, dit Lillo, étaient seuls exposés à des mal- » heurs issus des vices ou de la faiblesse, en eux-mêmes ou dans » les autres, il y aurait une bonne raison pour borner les carac- » tères de la tragédie aux personnes d'un rang supérieur; mais » puisque le contraire est évident, rien ne peut être plus raison- » nable que de proportionner le remède au mal. » Cette préface de Lillo est l'origine de toutes les théories sur la tragédie bourgeoise. On n'a guère fait que la copier ou la développer.

(2) *Le Fils naturel, Entretiens*, etc.

(3) D'Edward Moore, 1753. Il fut imité et traduit par Saurin et joué en mai 1768, sous le titre de *Béverley*. (*Journal* de Collé à cette date).

(4) A la suite du *Père de famille* (1758).

rement qu'il a puisé ses idées de réforme dramatique à la même source que Lessing. Mais il ne dit mot de *Misz Sara*, et rien ne permet de croire qu'il l'ait connue avant d'avoir exposé ses opinions. Cependant, en mars 1757, le *Journal étranger* annonçait cette tragédie ; mais sans aucun détail (1).

C'est seulement en décembre 1761, après que Lessing eut traduit le *Théâtre* de Diderot, que le *Journal étranger* (sous la direction de l'abbé Arnaud) publia un article très-laudatif sur la pièce de Lessing, avec une sorte d'introduction sur la tragédie bourgeoise, et des extraits traduits de l'original. Dans la *Dramaturgie* (2), cet article est cité avec l'empressement que met un auteur à transcrire son propre éloge ; puis Lessing déplore qu'en France, les Diderot et les Marmontel soient seuls à penser ainsi. Je ne sais sur quelles indications il attribue l'article à l'un de ces deux critiques ; les opinions sont bien celles de Diderot ; mais le style me paraît trop calme pour y reconnaître le sien. Je croirais plutôt ce morceau de Marmontel, s'il est d'un de ces deux écrivains (3).

Jusque-là, *Misz Sara* n'avait pénétré en France que par extraits. Enfin en 1764, traduite en français par M. Trudaine de Montigny, intendant des finances, elle courut en manuscrit et fut jouée à Saint-

(1) V. p. 101.
(2) A. XIV.
(3) Cependant Diderot a écrit dans le *Journal étranger* ; Naigeon nous apprend qu'il y inséra son *Eloge de Richardson*, sans se faire connaître.

Germain en Laye sur le théâtre particulier du duc d'Ayen, par la société même du duc. « Cette pièce, » dit Grimm, représentée devant la plus grande » compagnie de France, a reçu de grands applaudis- » sements et produit les plus fortes impres- » sions (1). »

A partir de cette époque, il est impossible que Diderot ne connaisse pas ***Misz Sara Sampson.*** Mais sa tentative de réforme dramatique est faite ; il n'y revient plus. Quant à la tragédie de Lessing, accueillie comme un modèle du genre anglais, elle eut le succès de ces singularités exotiques, dont on s'engoue un jour, et que remplacent d'autres nouveautés. On revint encore au drame anglais, mais en le prenant à sa source même. Saurin donna son ***Beverley*** (2) « où l'on voit le tableau horriblement exact » d'un homme qui veut s'empoisonner ; qui de fait » s'empoisonne ; qui, après s'être empoisonné, lève » le poignard sur son propre fils, pour le délivrer, » dit-il, du fardeau de la vie (3) . » Mais ces horreurs ne pouvaient jouir en France d'une longue vogue. La tragédie bourgeoise, comme la comédie larmoyante, s'usa vite ; toutes deux devaient reparaître au XIXe siècle, avec d'autres prétentions, après le bouleversement des institutions et des mœurs, qui confondit les principes littéraires comme les conditions, et rendit nécessaire une réforme populaire du théâtre.

(1) *Correspondance*, déc. 1764.
(2) C'est le *Joueur* d'Edward Moore.
(3) Collé, *Journal*, mai 1768.

Cependant Lessing ne désespéra jamais de naturaliser en Allemagne un genre qui n'avait pas réussi en France. Persuadé que le drame bourgeois, soit sous le nom de comédie, soit sous celui de tragédie, convenait parfaitement à l'esprit et aux mœurs germaniques, il s'étend avec complaisance, à la fin de la *Dramaturgie*, sur l'éloge du *Fils naturel*, et surtout du *Père de famille* ; et quand il reprend la plume de l'auteur dramatique, c'est pour achever sa « Virginie bourgeoise », *Emilia Galotti*.

Dans cette voie, où Diderot et Lessing marchent presque parallèlement, les yeux fixés sur des modèles communs, qui sont le théâtre et les romans anglais, il est cependant manifeste que le français ne doit rien à l'allemand, et que celui-ci au contraire ne perd pas de vue son émule. Quand ce n'est pas Diderot qui l'éclaire, c'est au moins quelqu'un de nos compatriotes. Il est toujours disciple de la France, même pour recourir aux Anglais.

Cependant Lessing n'est le disciple aveugle de personne, pas même de Diderot. Malgré la conformité de leurs vues sur l'avenir du théâtre, on peut observer d'intéressantes différences entre ces deux esprits si souvent unanimes. Nous réduirons la comparaison à un petit nombre de points principaux.

Une prétention poussée par Diderot jusqu'à l'affectation, était de ramener le théâtre à la nature. Il lui arrivait de confondre la nature avec le réalisme ; comme si la perfection de l'art consistait à tromper le spectateur à force d'illusion. Il aurait

voulu qu'un étranger non prévenu pût être dupe de l'imitation scénique.

Mécontent de ces bienséances du théâtre, auxquelles nos auteurs attachaient, il est vrai, une importance exagérée, il s'écriait, dans son style violent : « Ah ! bienséances cruelles, que vous rendez les ou» vrages décents et petits ! »

Aussi bannissait-il du langage de la passion cette élégante et juste expression, dont Racine a donné le modèle, déjà bien affaibli par Voltaire, et qui traduit le sentiment plus explicitement que ne le fait la nature, troublée par les émotions violentes. « La pas» sion, dit-il, s'attache à une idée principale. Elle se » tait, et elle revient à cette idée, presque toujours » par des exclamations. » Pour se conformer à la nature, il prodigue dans ses pièces de théâtre les cris et les silences, sans s'apercevoir qu'il donne à ses personnages un air de maniaques et d'énergumènes : tant il est vrai qu'on ne s'attend pas, dans une création de l'art, à voir les sentiments manifestés de la même façon que dans les personnages réels !

On ne peut guère supporter davantage la mimique qu'il impose à l'acteur, par excès de fidélité envers la nature, et par mépris pour les bienséances de convention. Il veut, par exemple, qu'on se roule par terre, ce qui n'est propre qu'à inspirer le dégoût. En portant ainsi au delà des limites de l'art l'imitation de la réalité, il croit se rapprocher des anciens. « Je » ne me lasserai pas, dit-il, de crier à nos Français :

» La vérité ! la nature ! les anciens ! Sophocle !
» Philoctète ! »

Lessing connaissait mieux les anciens que Diderot, et ne faisait pas moins de cas que lui de la nature. Il s'est souvent raillé des bienséances de convention. Mais il avait plus de goût que Diderot, si le goût est le sentiment juste de ce qui est à la fois naturel et convenable. Aussi, quoiqu'il ait trop multiplié les exclamations et les réticences, surtout dans les pièces qu'on peut dire de l'école de Diderot, *Philotas* et *Emilia Galotti*, ses personnages ne paraissent pas, autant que ceux de son modèle, en proie au transport du cerveau. Les incohérences de leur langage sont au moins rachetées par la variété des sentiments et des pensées qu'on démêle dans ce discours entrecoupé. Ceux de Diderot paraissent crier à vide, ceux de Lessing parlent sans suite, parce qu'ils ont l'âme trop pleine. D'ailleurs, ils ne se roulent pas, et ne font aucune des contorsions où Diderot voit l'imitation de la nature. Ce sont, si l'on veut, des copies du même modèle, mais des copies corrigées.

Le style de Diderot est d'ailleurs d'une extrême monotonie ; toujours trop échauffé, il n'abandonne les propos entrecoupés que pour se jeter dans les déclamations véhémentes. Lessing est beaucoup plus varié : l'ironie, le raisonnement, la chaleur, les fines observations tempèrent les mouvements désordonnés de la passion. En un mot, il sait faire parler ses personnages, Diderot ne sait que les faire crier.

On peut dire, avec Mme de Staël, sauf quelques

restrictions : «Diderot, dans ses pièces, mettait l'af-
»fectation du naturel à la place de l'affectation de
»convention, tandis que le talent de Lessing est vrai-
»ment simple et sincère.» Je n'accorderais pas
tout à fait autant à Lessing, mais je dirais qu'à force
de réfléchir et de comparer, il s'est approché beau-
coup plus que Diderot de la vérité et du naturel.

L'innovation qui appartient le plus incontestablement à Diderot est celle qui consiste à substituer les conditions aux caractères comme objet de l'imitation dramatique.

« Jusqu'à présent, dit-il, dans la comédie, le caractère a été
» l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire,
» il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet prin-
» cipal, et que le caractère ne soit que l'accessoire.... Ajoutez
» à cela toutes les relations, le père de famille, l'époux, la
» sœur, les frères. Le père de famille ! quel sujet dans un
» siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moin-
» dre idée de ce que c'est qu'un père de famille !... Les de-
» voirs des hommes sont un fonds aussi riche pour le poëte
» dramatique que leurs ridicules et leurs vices. »

Si le théâtre n'est qu'une école de morale, personne ne l'a mieux compris que Diderot. Chaque pièce doit être un sermon en dialogue et en action sur un chapitre des devoirs de la société. J'avoue cependant que, pour cet usage, je préférerais encore la chaire ou un bon traité des devoirs. Mais si le drame est ce qu'on croit généralement, une peinture des mœurs et des passions, qu'y a-t-il de plus faux que la théorie de Diderot ? Qu'est-ce qu'une condition, ou une certaine espèce de relations, sans le caractère des personnes qui s'y trouvent engagées ?

Vous me parlez du père de famille, et vous croyez l'avoir peint. Votre père de famille est un honnête homme, qui a un fils impuissant à gouverner ses passions. Je veux bien croire que c'est là ce qui se rencontre le plus généralement. Mais ne peut-on concevoir un père débauché avec un fils naturellement vertueux, ou encore avec un fils qui lui ressemble ? N'y a-t-il pas le père avare, le père ambitieux, le père débonnaire, le père rigide? La qualité de père de famille reste la même avec tous ces caractères, et pourtant le sujet change. Ce n'est donc pas la qualité qui excite l'intérêt, mais le caractère qu'on y joint. Votre père de famille nous laisse froids parce que vous avez voulu qu'il fût simplement le *père de famille.*

Il en est de même des professions. Quelle idée, ou comique ou tragique, puis-je me faire, par exemple, du juge en général ? Il y a au moins le bon et le mauvais juge. Lequel des deux prenez-vous pour sujet d'imitation? et dans quelle situation placez-vous votre personnage? Car les circonstances seules peuvent mettre son caractère en lumière. Plus vous y cherchez quelque chose de général, plus votre enseignement sera vide. C'est le sentiment qu'on éprouve en lisant le *Fils naturel* et le *Père de famille* ; il semble qu'on n'ait affaire qu'à des ombres : ces personnages n'ont aucune solidité, ce sont des abstractions.

Mais qu'on leur donne un caractère bien défini, qu'on les place dans des circonstances nettement déterminées ; alors toute la réforme s'évanouit. On

retourne au théâtre de Molière et du vieux Corneille, à l'*Avare* et au *Menteur*; ou à celui de Térence, à l'*Heautontimorumenos*, aux *Adelphes*. Car s'il s'agit du père de famille, il est peint dans ces ouvrages, mais il y est peint sous des visages divers, individuels, et dans des situations particulières. Même Térence, qui par les titres de certaines de ses pièces (*Les Frères, la Belle-mère*) et par la banalité de ses caractères, a pu inspirer à Diderot cette malheureuse théorie (1); Térence même est loin de vouloir transformer une figure de théâtre en une abstraction; si les traits de la physionomie sont un peu effacés dans ses personnages, ce n'est pas chez lui un système, c'est qu'il n'a pas le don de création dans les caractères; il n'a pas la vigueur d'imagination qui donne le relief et fixe à jamais un type; son partage est le naturel, la grâce et le sentiment. Mais Térence, je le crois, n'aurait pas avoué des disciples tels que Diderot. Père trop légitime de la comédie sérieuse, il aurait renié la comédie abstraite.

Lessing n'approuve pas cette chimère, malgré son admiration pour le *Père de famille* de Diderot. Il se donne d'incroyables peines pour concilier les opinions du critique français avec les siennes propres. Ne pouvant admettre, comme celui-ci le prétend, que dans la comédie les caractères doivent être généraux (car ce ne seraient plus des caractères), il s'efforce, par de longs détours, d'arriver à cette conclusion, que peut-être Diderot a-t-il voulu dire

(1) V. Diderot, *Réflexions sur Térence.*

qu'ils doivent être à la fois généraux et particuliers. Comment ces deux qualités se peuvent-elles concilier; c'est ce qu'il ne se croit pas obligé d'expliquer. Et pourtant Molière, dans l'*Avare*, pour ne citer qu'un de ses chefs-d'œuvre, lui présentait, s'il avait voulu l'avouer, la solution de cette difficulté. Car le caractère d'Harpagon est général, en tant que celui d'un avare, et particulier, en tant que celui d'un individu, dont la physionomie est dessinée avec une admirable précision. Mais Diderot ne l'entendait pas ainsi, quoi qu'en puisse penser Lessing : ses caractères ne sont que généraux, c'est-à-dire, privés de vie.

Lessing, qui de lui-même eût plutôt exagéré, s'il est possible, que rabaissé l'importance des caractères, ne pouvait donc sur ce point embrasser l'opinion de Diderot. Aussi, dans tous ses ouvrages dramatiques, s'est-il attaché avec le plus grand soin à dessiner des caractères. Il était soutenu contre l'influence de Diderot par ses modèles anglais. Shakspeare, Lillo, Richardson, sont des observateurs du particulier, et non des moralistes abstraits. Ils analysent une âme, au lieu de prêcher sur un devoir. Ils fouillent dans tous les sens le caractère qu'ils ont conçu, et lui prêteraient plutôt une individualité trop complexe pour le drame qu'ils ne le réduiraient à la simplicité vide d'une idée générale. Ce sont là les maîtres de Lessing dans l'art de traiter les caractères. Sa manière est donc en ce point l'opposé de celle de Diderot. Chez lui, les conditions ne sont rien, et les caractères tout. Aussi la vie circule-

t-elle dans son théâtre bourgeois, tandis qu'elle manque à celui de son émule.

Diderot, par une conséquence de sa doctrine de la simplicité d'impression, voulait qu'on supprimât les contrastes de caractères, tels qu'on en trouve dans les *Adelphes* de Térence, et dans l'*Ecole des maris* de Molière. L'intérêt, à son sens, se trouve alors partagé et l'effet ambigu. Qu'on y substitue, dit-il, le contraste des situations avec les caractères, et le contraste des intérêts entre eux. Ce dernier conseil nous paraît profond ; il y a là une abondante source d'intérêt dramatique. La lutte de l'homme avec les circonstances et de l'homme contre l'homme, est le drame lui-même. Mais pourquoi abandonner le contraste des caractères ? N'est-ce pas une des causes et un des éléments de la lutte ? N'est-ce pas même le fait le plus général de la vie de société ? Ne voit-on pas qu'indépendamment des événements extérieurs, les hommes sont toujours aux prises entre eux par la seule diversité des caractères, qui devient, par l'effet de la contradiction, une opposition formelle ? C'est ce que Lessing observe mieux que Diderot ; aussi propose-t-il de mettre la diversité à la place du contraste, sachant bien où la lutte conduira des caractères divers. Mais alors encore, il n'y a plus de réforme. Alceste et Philinte étaient amis à l'origine ; il n'y avait donc entre eux que la diversité, qui s'est changée peu à peu en opposition. Et du choc de leurs caractères ne suit pas, comme le prétend Diderot, la confusion, mais la clarté. La conclusion est assez nette : Alceste, qui n'est pas

fait pour la société, la quitte : Philinte, fait pour elle, y demeure. Si Diderot ne sent pas l'utilité des contrastes pour faire jaillir la lumière des caractères, c'est qu'il néglige les caractères.

Cette passion de simplicité exagérée lui rend également les coups de théâtre odieux. Ils supposent un artifice de composition, des changements brusques. Diderot voudrait que tout allât toujours dans le même sens, comme un torrent précipité par sa pente. Il est rare pourtant que l'uniformité d'impression, quelque habilement qu'elle soit ménagée, n'alanguisse pas le spectateur. J'admire les *Troyennes* d'Euripide ; mais cette longue suite de lamentations, toutes variées qu'elles sont, m'accable : je préfère les émotions de l'*OEdipe Roi*. Selon notre critique, on devrait remplacer les coups de théâtre par des tableaux. « Une disposition des personnages sur la » scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèle- » ment par un peintre, elle me plairait sur la toile, » est un tableau. »

Il est surprenant que Lessing n'ait pas discuté ce précepte. Il aurait retrouvé dans le *Laocoon* des principes pour combattre Diderot. Le drame est en effet un spectacle ; mais c'est le spectacle d'une action progressive. L'arrêter en un point, pour former un tableau, c'est mettre l'immobilité de la toile à la place du mouvement de la vie. C'est sortir des lois du genre, et par là troubler les idées du spectateur ; en substituant brusquement un moyen d'illusion à un autre, on détruit toute illusion. Les acteurs ne sont plus des acteurs : ce sont des mo-

dèles pour le peintre. On aperçoit leur dessein, et l'on est refroidi. Les tableaux, dont on a tant abusé depuis Diderot, ne sauraient remplacer l'émotion poignante et toujours nouvelle des coups de théâtre.

Le drame peut se passer également des uns et des autres, Lessing l'a bien prouvé dans ses tragédies. Aussi ennemi que Diderot des coups de théâtre, il a évité les tableaux. Son action est continue, et, en dépit de quelques longueurs qui se trouvent dans *Misz Sara Sampson*, il n'y a pas, pour ainsi dire, chez lui une seule réplique ni une seule phrase qui ne forme un anneau dans cette chaîne de changements par laquelle il définit l'action. Il sait, en développant une situation, s'avancer sans cesse vers le dénouement.

Pour Diderot, les tableaux qui font passer le plaisir des oreilles aux yeux, et occupent les sens, au lieu de parler à l'esprit, sont une partie de ce système contraire à la vraie poésie, par lequel il prétend mettre l'acteur à la place de l'auteur. « Nous » parlons trop dans nos drames, prétend-il (lui qui » fait débiter de si longs discours à ses personnages), » et conséquemment nos acteurs n'y jouent pas as- » sez .. Il y a des endroits qu'il faudrait presque » abandonner à l'acteur. C'est à lui à disposer de la » scène écrite, à répéter certains mots, à revenir » sur certaines idées, à en retrancher quelques-unes, » et à en ajouter d'autres. »

Voilà donc le poëte ravalé à la profession de facteur de libretti pour le comédien. C'est le dernier mot de la réforme de Diderot. La critique littéraire

n'a plus rien à voir dans le théâtre entendu de la sorte. Un acteur n'est plus tant l'interprète que le créateur d'un drame. Il remue les sens de la foule à l'aide d'une pantomime savante, et se trouve en droit de remplacer des pensées par des hoquets, et d'improviser des bégaiements pour commenter les idées de l'écrivain. Si les opinions de Diderot avaient triomphé définitivement, nous aurions payé cher le trop long abus d'une déclamation solennelle. L'éloquence du corps aurait remplacé celle de l'esprit, ce qui n'arrive encore que trop souvent sur nos théâtres.

Lessing sait se préserver de ces excès. Dans l'exécution de ses ouvrages, il laisse moins à faire à l'acteur que Diderot. Encore trouvons-nous qu'il lui abandonne trop. Convaincu que l'auteur dramatique ne doit pas perdre de vue la scène, il travaille en directeur de théâtre autant qu'en écrivain. Il n'achève un projet de drame que lorsqu'il a sous la main le comédien qu'il lui faut pour représenter sa pièce. Peut-être faudrait-il l'en féliciter au nom du théâtre allemand; mais nous ne considérons que l'intérêt des lettres. Sa manière de composer et d'écrire a pu former des acteurs; mais elle laisse à désirer pour le lecteur. Les ouvrages qui durent sont ceux où l'on n'aperçoit pas de vide destiné à être rempli par le comédien. On en trouve de pareils dans les drames de Lessing. C'est un fâcheux effet des enseignements de Diderot. Sa diction haletante, expression imparfaite et tumultueuse du sentiment, fatigue le lecteur et lui enlève une partie du plaisir

que devraient lui donner des situations d'ailleurs parfaitement méditées.

Ainsi, dans la pratique, en dépit de quelques défauts, conséquences du système, Lessing nous paraît entendre beaucoup mieux que Diderot les conditions de l'invention dramatique.

Dans la théorie, nous ne savons s'il faut attribuer un très-haut prix à la création de la tragédie bourgeoise. Les passions véhémentes et terribles trouvent rarement place dans un cercle étroit. Les grandes pensées et la haute poésie ne s'accommodent guère du cadre de la vie commune. Ou bien il faut forcer la vérité pour les y faire entrer, ou il faut chercher des circonstances qui s'y prêtent davantage. Le goût public se lasse promptement de la sentimentalité un peu monotone où se trouve enfermé le pathétique que comportent les drames de la vie domestique. Après le plaisir de se reconnaître soi-même sur la scène, la fadeur vient vite. On demande plutôt au théâtre quelque chose de supérieur à soi qu'une copie de soi-même. Ce n'est pas la peine de quitter son foyer pour le retrouver dans un lieu public. Il y a bien assez de prose dans la vie, sans en mettre tant dans les œuvres du génie.

Cependant, aux yeux de Diderot et de Lessing, leur réforme n'était pas seulement négative. C'était une révolution au profit des classes moyennes. Celles-ci faisaient leur avénement dans la littérature avant de le faire dans l'État. A ce point de vue, l'innovation n'était pas sans grandeur. Tous les hommes étant égaux devant le malheur, ils avaient tous éga-

lement droit à l'intérêt dramatique. C'est par cette raison que le drame moyen a subsisté, qu'il a même usurpé sur la grande tragédie. Plus les classes inférieures se sont élevées, plus l'imitation tragique est descendue. Elle a renoncé à la poésie pour se faire populaire. On a droit d'en gémir, mais il faut s'y résigner.

LIVRE III.

THÉATRE DE LESSING.

Nous avons fait connaître l'histoire des ouvrages dramatiques de Lessing, et les principes qui présidèrent à leur composition : il nous reste à les apprécier en eux-mêmes. C'est trop tôt fait de dire que l'auteur a manqué du génie poétique et que ses pièces de théâtre sont le fruit de la critique et de l'imitation. Il croit lui-même avoir atteint à quelque chose qui touche de près au génie, et il ne se fait pas entièrement illusion. C'est ce que nous essaierons de montrer, sans dissimuler ses inégalités. Le propre du talent qui fait effort pour s'élever au-dessus de lui-même, est de retomber quelquefois au-dessous.

Nous nous attacherons moins, dans cette revue du théâtre de Lessing, à l'ordre chronologique, qu'aux analogies que ses ouvrages présentent entre eux. On en peut former plusieurs classes. D'abord se présentent ses comédies de jeunesse ; puis ses tentatives de genres divers, imitations de modèles étrangers, gageures, pièces nées de quelque rivalité ; ensuite

viennent les ouvrages qui renferment quelque dessein étranger au but même de la poésie dramatique; enfin, les œuvres purement théâtrales, où sont appliqués ses principes définitifs. Tel est le plan que nous suivrons.

§ 1. — COMÉDIES DE JEUNESSE.

Si l'on pouvait avoir à la fois présents à l'esprit tous les auteurs comiques, il est probable qu'on n'en trouverait guère qui ne dussent beaucoup à leurs prédécesseurs. Molière ne faisait pas mystère de ses emprunts: il appelait cela reprendre son bien. Il ne faut donc pas se montrer sévère à l'égard d'un jeune homme, et presque d'un enfant, qui débute sur le théâtre comique. L'exemple des maîtres semble lui enseigner que, dans ce domaine, tout est commun. Seulement il faut savoir se servir de ce qu'on prend.

Une comparaison attentive des premières comédies de Lessing avec d'autres ouvrages contemporains ou antérieurs, révèle une grande quantité d'emprunts, d'imitations et de réminiscences. M. Danzel s'est donné la peine de faire quelques rapprochements qui ne manquent pas d'intérêt (1). Il serait facile d'en augmenter le nombre, et l'on serait encore convaincu qu'on en a laissé beaucoup échapper. Ici l'on retrouverait un souvenir du poëte danois Holberg, là une rencontre avec une farce ita-

(1) P. 153, ss.

lienne; ailleurs un trait emprunté à Marivaux, à la Chaussée, à Destouches. Tantôt c'est une analogie de caractère, tantôt un bon mot, tantôt un expédient de mise en scène, ou une intrigue, ou un moyen de dénoûment. Et cependant Lessing n'est pas un plagiaire : il n'imite rien sans le modifier. Il sait déjà, ce qu'il a fait presque toute sa vie, s'enrichir des idées d'autrui en leur donnant sa marque, et transformer l'éclectisme en invention.

Son secret est facile à saisir. Il conçoit un sujet par lui-même, et il emprunte le cadre et les développements en différents lieux. C'est ainsi que les inventions d'autrui lui servent à donner du corps à sa propre idée.

Dans *Damon* ou *la Véritable amitié*, il suppose deux amis rivaux en amours. Lequel des deux demeurera le plus fidèle à l'amitié? C'est celui qui doute de lui-même. Léandre fait de magnifiques professions de sentiments en s'apprêtant à trahir son ami. Damon craint d'être mis à l'épreuve, et cependant, trahi par Léandre, pardonne de telle sorte, que la veuve qui lui accorde sa main craint pour elle-même un rival.

Cette pièce est une thèse en action sur la vraie et la fausse vertu. Il n'est pas besoin de dire que ce dessein philosophique, traité avec une grande inexpérience, rend l'ouvrage extrêmement froid. Et pourtant dans les premières scènes, on croit entrevoir une intrigue piquante. Que va devenir l'amitié aux prises avec l'amour? Une adroite soubrette invente un stratagème pour rompre l'accord des deux amis :

l'un d'eux tombe tout d'abord dans le piége ; on pense que l'autre fera de même, et que l'ingénieux auteur va se jouer malicieusement des illusions du cœur humain. Mais non, il est plus candide qu'il ne veut le paraître, il ne connaît encore la nature qu'en théorie, il tourne vite au lieu commun, et trompe les espérances qu'il a fait naître.

Au début on sent l'imitation de Marivaux dans les aveux qu'une jeune veuve fait à sa confidente sur l'état de son cœur. C'est là ce qui donne de l'espoir. On croit que la suite sera traitée dans cette même manière fine et neuve, si aisée qu'elle paraît naturelle. On se promet le plaisir de voir Lessing joûter avec Marivaux. Mais le jeune écrivain, après avoir emprunté son stratagème à Holberg, pour developper le reste de l'action, s'abandonne à son propre génie. Alors les intrigues confuses, les longues conversations, les monologues saccadés succèdent à la netteté des premières scènes. L'écrivain en redevenant original, devient lourd et affecté. Plus son dessein paraît, plus ses personnages s'effacent.

La *Vieille fille* est un ouvrage plus allemand, et qui atteste plus d'observation ; mais là aussi le dessein est trop simple, en ce sens que l'idée abstraite ne prend pas corps dans une réalité complexe.

Le personnage principal est une demoiselle d'un demi-siècle, qui veut à toute force se marier, et se marie en dépit de tout. L'auteur n'a pas su rendre comique cette opiniâtreté intrépide, mais il a multiplié les moyens accessoires pour faire rire. Il a ressuscité le bouffon favori du peuple allemand, le

fameux Hanswurst, sous la figure d'un marchand de gâteaux. On ne peut méconnaître dans cette pièce un certain comique trivial qui paraît bien être de source germanique. Avec plus de goût et de maturité, Lessing aurait pu tirer du sujet et des personnages une bonne comédie d'intrigue. Ce n'est pas la matière qui manque, c'est l'art. Lessing sait mieux concevoir un plan que l'exécuter.

Le *Jeune Erudit*, qui frappa si fort la Neuber, comme l'annonce d'un grand génie dramatique, nous paraît d'une invention moins intéressante que la *Vieille fille*. Damis, le jeune érudit, est si pédant, si plat, si absurde, qu'il dépasse l'intention de l'auteur. Lessing a voulu peindre un personnage insupportable dans la société : il l'a rendu insupportable sur la scène. Le père de Damis, un marchand qui ne parle jamais sans citation latine, n'est pas moins insipide. Les autres caractères ne sont guère que des ombres fugitives, à l'exception des deux intrigants de la pièce, une Lisette, personnage commun à ces trois comédies, et un valet qui est un autre Hanswurst. Le vide de l'action est égal à l'insipidité des personnages. Cinq longs actes et d'interminables discours, pour mettre en lumière, à l'aide d'une intrigue banale, le caractère d'un pédant, c'est un étrange abus de l'amplification. Mais à Leipzig il paraît qu'on reconnaissait l'original du portrait, et l'on sait d'ailleurs que les Allemands sont patients. On trouvait dans la pièce tant de vérité, qu'on lui passait d'en avoir trop.

Nous l'avons dit dans la première partie, le

Jeune Erudit, malgré ses défauts et sa faiblesse. parut un prodige, parce que les mœurs y étaient allemandes. Cependant Lessing ne s'est pas encore affranchi de l'imitation française. Même sans tenir compte des emprunts de détail (1), l'ensemble de sa composition est calqué sur les pièces de Marivaux et de ses contemporains. Il aspire à traiter des caractères, et il ne peut se passer des moyens ordinaires de la comédie d'intrigue. Une Lisette, Scapin femelle, évidemment empruntée à Marivaux, invente pour chaque pièce quelque stratagème sans lequel

(1) On pourrait faire voir, par exemple, que l'entrée en matière et le lieu de la scène du *Jeune Erudit* sont empruntés du *Philosophe marié* de Destouches. Un cabinet de travail, asile des méditations du héros, fermé avec un soin jaloux à tout le monde et surtout aux femmes, forcé par une audacieuse soubrette, et bientôt envahi malgré le désespoir du maître, est de part et d'autre le théâtre de l'action. Ce sont là de petites remarques; mais en les multipliant, on rendrait sensible le procédé de composition de Lessing. Une autre comparaison, d'un genre tout différent, montrerait comment il combine ses emprunts, pour n'être le copiste de personne, en se servant de tout. Dans cette même pièce, une des scènes les plus piquantes est celle où Dam's explique comment il peut injurier son père sans blesser la pitié filiale. Il l'outrage, dit-il, non en tant que père, mais en tant qu'ignorant. Là-dessus, son valet Antoine regrette de n'avoir pas été un érudit, dans le temps où son père le battait. Car alors il l'aurait roué de coups, non en tant que père, mais en tant qu'auteur des coups qu'il avait reçus. Vive l'érudition! s'écrie-t-il (A. II, sc. IV). La scène se prolonge encore longtemps avec des citations et des distinctions. Elle est lente et démesurée, mais on y reconnaît bien l'imitation des *Nuées* d'Aristophane, où le jeune Phidippide prouve au vieux Strepsiade par le *raisonnement injuste*, qu'un fils fait bien de battre son père. L'imitation est d'ailleurs ingénieuse et neuve. On regrette qu'elle ne soit pas aussi vivement écrite qu'elle est heureusement conçue.

il n'y aurait pas d'action. Les personnages secondaires, jeunes veuves, dissipateurs, amoureux, valets, et leurs mœurs de convention, viennent de cette même source inépuisable, la comédie française issue des temps de la Régence, et enrichie elle-même des anciennes fables italiennes. C'est sur ce fond étranger que Lessing peint ses portraits allemands. Aussi tout son esprit ne peut-il sauver les disparates de ses tableaux.

Avec la lenteur du style, ce qu'un lecteur français a le plus de peine à supporter est la grossièreté de la plaisanterie, et la trivialité des injures. Lessing est sur ce point intrépide : le temps n'y changera rien ; c'est une protestation nationale contre les bienséances françaises. On trouve sa profession de principes dans les écrits posthumes, sous le titre de ***Délicatesse*** (1). « On m'a reproché, dit-il, d'avoir » employé le mot ***Hure*** dans ma ***Minna***. Le comé- » dien n'a jamais voulu se hasarder à le prononcer. » Soit ! Je ne l'effacerai pas, et je continuerai à » m'en servir partout où je le croirai à sa place. »

On est surpris, malgré tant de défauts, de lire sans peine ces premières comédies. C'est que l'auteur a de l'esprit et un tour de pensée original. Sa prose âpre et mordante vaut souvent mieux que les vers monotones du commun de nos poëtes dramatiques. Elle commande du moins l'attention ; et l'on s'attache aux idées de l'auteur, lors même qu'on s'intéresse médiocrement au sort de ses personnages.

(1) *Œuvres*, éd. de Maltzahn, t. XI, 2, p. 204.

§ II. — IMITATIONS DIVERSES, GAGEURES, ETC.

Lessing a beaucoup imité dans la plupart de ses écrits. Mais nous voulons parler ici de quelques pièces de théâtre qui ne sont autre chose que des remaniements d'ouvrages étrangers. C'est un genre de travail qui n'est pas méprisé par le goût cosmopolite de l'Allemagne (1). Lessing s'y est beaucoup exercé, soit pour former son talent, soit pour enrichir le répertoire dramatique de son pays. Mais il n'a mené à terme qu'un petit nombre d'études de cette espèce, et nous n'en voyons qu'une qui ait paru sur la scène.

Le *Trinummus* de Plaute, remanié par lui, est devenu *le Trésor*, qui fut joué sur le théâtre de Hambourg.

« On a cherché, dit le dramaturge, à resserrer en » un seul acte toutes les scènes comiques de l'au- » teur. On a supprimé le seul rôle de femme que » renfermât la pièce, et qui aurait été froid. » Mais il ne conseille pas de suivre cet exemple : on est trop habitué au mélange des deux sexes sur le théâtre; l'absence des femmes y laisse un grand vide (2).

Tel est le désintéressement avec lequel Lessing parle d'ordinaire de ses ouvrages. Il apprend lui-

(1) Au reste, au XVIII[e] siècle, il se fait beaucoup d'échanges entre l'Angleterre, la France et l'Allemagne.

(2) *Dramat.*, A. X.

même au lecteur que cette même comédie de Plaute avait été déjà mise sur la scène par Cecchi en italien, et par Destouches en français. Tous deux en avaient fait des pièces en cinq actes, dont il raconte le succès. La première invention, ajoute-t-il, n'est pas de Plaute, mais de Polémon, qui avait donné à sa pièce le simple titre qui a été reproduit dans la pièce allemande.

La comédie de Plaute a gagné au remaniement que lui a fait subir Lessing. Plus rapide et mieux liée, elle conserve tout son comique, débarrassé des scènes épisodiques, qui ralentissent presque toujours l'action chez le poëte latin. Lessing a su en même temps modifier les noms et le costume, autant qu'il le fallait pour donner une couleur moderne à une fable antique. Son style, pressé par le dessein d'accélérer le mouvement général de la pièce, s'est corrigé de ses longueurs. On croirait souvent lire des scènes traduites de Molière. C'est que Lessing a su parfois dérober au grand comique français son secret pour rajeunir Plaute. Il lui manque seulement un autre secret plus rare : celui de créer à nouveau ce qu'il emprunte. Il ne sait que restaurer et abréger.

La pièce inachevée, que Lessing a intitulée *Les femmes sont toujours femmes*, est une refonte moins heureuse du *Stichus* de Plaute. Peut-être y avait-il peu de chose à tirer de la pièce latine, en la transportant hors des mœurs romaines. La fable en est si mince, qu'on ne s'y intéresserait guère sans un peu de curiosité archéologique. Qu'on retire l'étrange et

cynique divertissement des esclaves à la fin de la pièce (et il fallait bien le retrancher), il ne reste plus que la lutte de deux sœurs mariées, et depuis longtemps sans nouvelles de leurs époux, contre un père qui veut les ramener d'autorité dans sa maison pour les remarier. Le même sujet, dans les mœurs modernes, est tellement invraisemblable, qu'on ne sait comment Lessing aurait pu le traiter, s'il n'avait pas eu la prudence de s'arrêter en chemin. Il a grossi son action de deux personnages ridicules, un virtuose et un gentilhomme militaire, dont l'un du moins est emprunté à Molière (1).

Le *Misogyne* ne doit à Ménandre que son titre ; la fable est un imbroglio où l'on retrouve des imitations de Molière dans un canevas tiré de Saint-Foix (2). Le caractère qui donne son nom à la pièce se déclare dès le début d'une manière si affectée, que le comique en est vite épuisé. On ne comprend même pas comment un homme qui ne s'est convaincu de la scélératesse des femmes qu'après trois mariages, les a prises depuis en si grande horreur, qu'il ne peut supporter dans sa maison ni servante, ni fille, et prétend obliger son fils au célibat. On ne peut voir là qu'une boutade plaisante pour une scène, mais insuffisante pour soutenir toute une pièce.

Que dire encore de tant d'essais inachevés ou de simples plans ? On en a déjà vu la liste dans la première partie, et l'examen en serait fastidieux. Ils ne

(1) Le maître de musique du *Bourgeois gentilhomme*.

(2) *Le double déguisement*, et *Arlequin au sérail*. Cf. Molière, *Le Dépit amoureux*, (rôle d'Ascagne).

sauraient servir qu'à montrer par quelles études Lessing s'est préparé à des œuvres plus originales. En général, ce sont des pièces d'intrigue, composées suivant la manière française ou italienne, avec quelques demi-caractères de sots bourgeois, dont la bêtise paraît un peu trop forte et tout d'une pièce.

Homme d'improvisation et de lutte, Lessing a encore écrit quelques ouvrages par gageure ou par émulation. Dans une société d'amis, il soutenait un soir qu'on peut tirer des moindres choses des sujets de comédies. On le défia d'en faire une sur le *Coup du soir* (*der Schlaftrunk*). Il se mit à l'œuvre, et présenta bientôt à ses amis une petite pièce sous ce titre. Elle ne paraît guère intelligible que pour des Allemands. Les mœurs en sont évidemment nationales, comme la jurisprudence, qui forme le nœud de l'action. Le comique n'y manque pas, mais ce n'est pas du comique délicat.

La *Matrone d'Ephèse*, tirée du fameux conte de Pétrone, doit le jour à la rivalité de Lessing avec Weisze. Le même sujet avait été traité par Houdard de la Motte en français. Lessing y attachait beaucoup de prix, puisqu'il a écrit sur la transformation de ce conte en comédie tout un article, d'ailleurs spirituel et juste, et qu'il reste de lui jusqu'à trois esquisses de comédies sur ce fond frivole et licencieux. On ne peut nier qu'il n'ait dépensé beaucoup d'esprit et de réflexion dans la conduite de ce malheureux ouvrage. Tout ce travail n'aboutit qu'à gâter le conte de Pétrone. Voltaire l'a mieux compris, lorsqu'il en a tiré, dans *Zadig*, le chapitre du *nez*. Vou-

loir transformer en une peinture et une leçon de morale un trait d'imagination libertine, c'est se montrer trop sérieux ou trop simple.

Parmi les fragments dramatiques de Lessing, il n'y en a pas de plus intéressants que ceux qui nous restent de son projet de tragédie sur le *Docteur Faust*. Malheureusement ils sont trop incomplets pour pouvoir être appréciés avec sûreté. J'hésite à croire que Lessing ait jamais écrit toute la pièce, malgré le témoignage suspect d'un ami, qui prétend que le manuscrit fut perdu avec d'autres papiers dans un voyage. Je doute même qu'avec tout son esprit, l'auteur fût propre à traiter un pareil sujet. Il y fallait ou la naïveté du moyen âge, ou ce don merveilleux que possédait Goethe, de réfléchir, sur un fond d'incrédulité parfaite, les croyances de tous les temps.

L'idée fondamentale du sujet, exprimée dans les fragments, conformément à la tradition (1), est que l'avidité de savoir peut devenir un moyen de perdition pour l'habileté du tentateur.

Le prologue sent assez son moyen âge. Les mauvais esprits assemblés dans une vieille cathédrale, rendent compte à leur chef de leurs travaux. On parle de Faust, que personne n'a pu séduire. Un démon s'en charge, et se fait fort de le perdre à l'aide de sa curiosité.

Mais Lessing, s'il faut en croire le témoignage de deux de ses amis, Blankenburg et Engel, avait

(1) Félix Blanchet, *Le Faust de Goëthe*, p. 17, ss.

pris une sage précaution pour rassurer son public sur le sort de Faust. Un ange annonçait, à la fin du Prologue, que les démons triompheraient seulement d'un fantôme, que la Providence leur abandonnait. Quant au véritable Faust, endormi par l'ange, il voyait en songe toute la pièce, et se réveillait au dénoûment pour rendre grâce à Dieu de la leçon.

La pièce en elle-même n'était donc qu'une vaine fantasmagorie, un spectacle que la Divinité donnait à un homme, en mystifiant le Tentateur. La leçon n'était pas moins vaine que le spectacle, puisque nul être réel n'était puni, et qu'au contraire Dieu prenait le savant sous sa protection pour le sauver des piéges du démon. La conclusion morale qu'on en devait tirer, est que Dieu veille sur l'homme trop avide de savoir, pendant que le diable cherche à le surprendre : conclusion contraire à la tradition et au dessein apparent de l'auteur.

Que Lessing n'ait pas voulu représenter l'effort vers la science comme désagréable à Dieu, qu'il en ait même fait un titre à la faveur divine, contrairement à l'opinion superstitieuse du moyen âge ; ce n'est pas nous qui le lui reprocherons Mais pourquoi donner le change sur son dessein ? Pourquoi surtout détruire d'avance la terreur salutaire qu'il paraît vouloir inspirer ? Ce seraient là des fautes inexcusables chez un poëte dramatique, si l'ouvrage eût été exécuté suivant ce plan.

Il paraît que Lessing conçut un nouveau *Faust*, d'où le surnaturel était banni. Le héros échappait à la tentation par les seules forces de la nature hu-

maine. Ce second plan eût été plus philosophique et plus simple ; mais il n'en reste rien (1).

Les amis de Lessing, à qui nous devons ces renseignements, ne parlent qu'avec enthousiasme du *Faust*. Les fragments que nous en possédons montrent beaucoup d'esprit, trop d'esprit même pour un sujet qui voulait de la naïveté et de la grandeur. Ainsi, je goûte médiocrement la scène où Lessing demande à sept démons quel est le plus rapide d'entre eux. Chacun d'eux donne la mesure de sa rapidité, qui semble n'être qu'une métaphore usée. L'un est rapide comme le vent, l'autre comme la lumière, un autre comme les pensées de l'homme. Faust, qui se moque d'eux tous, répond à celui-ci par une épigramme. « Les pensées des hommes ne sont pas toujours rapides. » Le dernier seul le satisfait. Il est prompt « comme le passage du bien au mal. » N'est-ce pas bien cherché ? Tous les traits de cette scène sont d'un homme qui pense beaucoup ; mais dont les pensées sont raffinées, et paraissent froides à force d'être ingénieuses.

Comment d'ailleurs porter un jugement définitif sur un ouvrage dont il reste si peu de chose ? Pourquoi faut-il que nous soyons réduits à des conjectures sur des débris ? Il est probable que l'auteur aurait mis dans cet ouvrage toute sa personne et

(1) Dans les papiers réunis après sa mort, on trouve des notes pour son second *Faust*. Elles prouvent qu'il recueillait jusque dans l'antiquité des idées sur ce sujet. Les thaumaturges de tous les temps y auraient apporté quelque chose. (*Œuvres*, Maltzahn, t. XI, 1, p. 376.)

toutes ses pensées, comme Goëthe s'est résumé tout entier dans ses deux *Faust*. Nous aurions eu le Faust de la critique, comme nous avons celui de la sympathie universelle. Mais à quoi bon s'attarder sur des regrets inutiles ?

§ III. — PIÈCES DE TENDANCE.

Lessing a souvent transformé le théâtre en une chaire de philosophie. C'est un abus assez commun au XVIIIe siècle. Voltaire n'est pas exempt de ce reproche, et son exemple a pu autoriser une erreur où les imitateurs le laissent loin derrière eux. Les ouvrages dramatiques composés pour soutenir une thèse ont un vice radical qu'il n'est pas besoin de faire sentir. Mais quand ils sont d'ailleurs médités avec soin, ils peuvent regagner à la lecture l'avantage qu'ils perdent à la scène. De ce nombre sont les trois drames de Lessing, que nous réunissons sous le nom de pièces de tendance, *le Libre Penseur*, *les Juifs* et *Nathan le Sage*.

Le *Libre Penseur*, plusieurs fois remanié par Lessing, fut longtemps pour lui un sujet de prédilection. Il contient une thèse et une comédie.

La thèse peut être résumée en ces termes. Un esprit fort est un esprit fourvoyé. Il voit la religion à travers ses passions. Son aversion pour elle n'est qu'une haine aveugle pour les prêtres en général. Une fois hors de la vérité, il n'est plus en repos. Mécontent de lui-même, il voit tout d'un œil cha-

grin. L'aigreur et l'entêtement le poussent à sa perte, s'il ne rencontre pour le redresser une main amie, un cœur patient et au-dessus de ses outrages. Le bon prêtre est le sauveur naturel et indispensable de son ennemi.

Cette théorie édifiante, mais peu comique, entre assez bien dans un cadre de comédie. Adraste, l'esprit fort, devenu tel à la suite de ses voyages en Angleterre et en France, est « un homme sans reli- » gion, mais plein de sentiments vertueux, » nous dit un plan écrit de la main de Lessing. Théophane, son adversaire, jeune ecclésiastique, peut passer pour un abrégé de toutes les perfections. Les deux filles du bourgeois Lysidor leur sont destinées. Mais les inclinations des uns et des autres se trouvent contraires aux projets d'unions arrêtés par le père. De cet imbroglio de passions non satisfaites, naissent des scènes piquantes ; et enfin les couples se déforment et se reforment en raison des penchants mutuels. Les valets d'Adraste et de Théophane, Jean et Martin, forment un contraste ingénieusement calculé Tous deux ont adopté les principes de leurs maîtres, qui de l'un ont fait un coquin, et de l'autre un benêt Le bonhomme Lysidor est toujours persuadé que ses futurs gendres sont à peu près d'accord, malgré l'âpreté de leurs discussions. Il faut noter un mot de lui, qui ne manque pas de portée, quoique placé dans sa bouche. Il dit à Théophane : « Vous prouvez la faiblesse de la raison par de forts » arguments ; » et à Adraste : « Vous prouvez sa force » par de faibles raisons. Donc vous êtes d'accord :

» faiblesse et force, force et faiblesse, c'est tout un. »

Adraste à la fin est converti moins par la foi de Théophane que par sa charité. Les discussions, bien conduites, épuisent le sujet. La première scène où Lessing, selon son usage, pose ses caractères principaux avec une intention trop marquée, paraît difficile à supporter au théâtre (1). Mais la suite est plus animée et plus originale. Nous sommes étonné de la hardiesse avec laquelle les objections des libres penseurs contre la religion sont développées sur la scène. Cette liberté peint l'Allemagne.

La comédie des *Juifs* ne forme pas un contraste avec le *Libre Penseur*, quoique l'une se termine à la gloire du prêtre chrétien, et l'autre à l'honneur du juif persécuté. Des deux parts c'est la charité qui remporte la victoire sur le préjugé.

Il y a du comique dans les *Juifs;* mais Lessing ne sait jamais le faire sortir du caractère principal. C'est aux subalternes qu'appartient la fonction d'amuser le public. Lisette, l'éternelle Lisette de Marivaux, la soubrette provoquante et friponne, joue son rôle comme dans toutes les précédentes comédies de Lessing. Mais déjà d'autres créations plus originales annoncent *Minna de Barnhelm*. C'est le valet grossier et dur à son maître, qui le souffre ; c'est la jeune baronne ingénue, qui par bonté d'âme veut qu'on l'épouse. Caractères qui nous paraissent

(1) La pièce fut jouée à Hambourg sous le titre de l'*Esprit fort confondu*, pour la distinguer d'une pièce de même titre, dont l'auteur était de Brawe.

peu vraisemblables ; mais chaque peuple connait ses mœurs.

Le caractère principal, celui de l'inconnu, est bien moins vraisemblable encore. Quand Lessing crée des personnages généreux, il n'y épargne rien. Aussi ne sont-ce plus des hommes. Il a voulu réhabiliter les juifs, et il en a conçu un si parfait, qu'il fatigue. Chaque scène est le tableau d'une de ses vertus. Ce défaut n'a pas échappé aux critiques contemporains : les *Annonces de Goettingue* en firent reproche à l'auteur, mais dans des termes tristement conformes aux préjugés du temps. Le critique trouvait invraisemblable qu'un juif eût tant de vertus.

S'il y avait quelque chose de touchant dans la pièce, ce serait de voir un homme orné de tous les mérites, et néanmoins forcé de cacher ce qu'il est, même à l'empressement de la reconnaissance. En vain le baron, sauvé par lui, veut retenir son bienfaiteur. L'infortuné fuit les témoignages de l'admiration et de l'amour, et supporte les outrages d'un valet sans pudeur. Il est *juif*, c'est l'aveu terrible qu'il adresse comme adieu à ses nouveaux amis, et ce mot produit un coup de théâtre. Cependant on se remet :

« Oh ! que les juifs seraient estimables, s'ils vous » ressemblaient tous ! » s'écrie le baron.

« Que les chrétiens seraient aimables, s'ils avaient » tous vos qualités ! » répond le juif.

Il arrive souvent que le persécuté vaut mieux que le persécuteur. Cependant il eût été préférable,

même dans l'intérêt des juifs, que le héros parût moins parfait. L'enseignement aurait été plus persuasif et plus touchant, si par des peintures plus fidèles, Lessing avait fait sentir à ses contemporains comment les juifs devaient être aigris et corrompus par l'opinion qu'on avait d'eux, et comment les chrétiens, en les avilissant, se chargeaient de la responsabilité de leurs vices. Au contraire, un héros accompli comme il le suppose, avait trop l'air d'un personnage de fantaisie, d'une création arbitraire, qui ne témoignait que de la bienveillance de l'auteur en faveur d'une race proscrite.

Il est retombé dans le même défaut, en créant le personnage principal de *Nathan le Sage*. Nathan n'est pas un juif, c'est un apôtre de l'humanité. Mais ici le dessein de réhabilitation se combine avec une autre thèse que nous avons déjà fait connaître, et sur laquelle il est utile de revenir.

La pièce de *Nathan le Sage* est connue en France. Traduite trois fois (1), imitée par Joseph Chénier, appréciée par Mme de Staël (2) et par M. de Barante, elle n'offre plus guère d'aperçus nouveaux.

On convient généralement que l'intérêt dramatique y est sacrifié au dessein philosophique. Cependant M. de Barante, d'ailleurs justement sévère pour les défauts de cet ouvrage, semble approuver une remarque de M. Schlegel, qui dit que « Lessing n'a

(1) En 1783, avec des coupures faites par la censure; en 1827, dans les *Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers*, avec une notice de M. de Barante; en 1863, chez Dentu.

(2) *De l'Allemagne*, Ire p., ch. XVI.

» jamais si bien réussi dans le drame, que lorsqu'il » n'a pas eu l'intention de chercher des effets drama- » tiques. » Cette observation nous paraît plus piquante que juste, et en somme, assez peu flatteuse pour Lessing.

Nathan n'a rien de dramatique, au moins par l'exécution, sauf la reconnaissance qui forme le dénouement. Encore cette reconnaissance est-elle d'un genre bien romanesque et d'une faible vraisemblance. Lessing a voulu, si nous ne nous trompons, renchérir sur celle de *Zaïre*.

L'action se passe à Jérusalem, au temps des croisades, sous le règne du sultan Saladin. Une jeune fille recueillie jadis par un juif au milieu de scènes de carnage, et qu'il a élevée comme sa fille, quoiqu'il la crût née de parents chrétiens, est sauvée dans un incendie par un templier, prisonnier de Saladin. Ce chevalier doit la vie à un attendrissement inexplicable du sultan, qui s'était fait une loi de trancher lui-même la tête aux templiers captifs. On devine bien que l'amour ne manque pas de frapper, comme un trait de foudre, les cœurs du moine chevalier et de la prétendue juive. Mais à la fin de la pièce, on découvre par une voie surprenante, que la pupille du juif et le noble Allemand sont frère et sœur, et tous deux neveux du sultan Saladin.

Il n'est pas besoin d'indiquer les ressemblances et les différences de cette fable avec celle de Voltaire (1).

(1) On pourrait encore comparer *Nathan le Sage* avec *Alzire*. « J'ai essayé, dit Voltaire (*Epître à Mme du Châtelet*), de peindre ce

L'emprunt est sensible, mais la vraisemblance a diminué autant que le romanesque s'est accru. Peut-être aussi, comme Lessing met des intentions dans tout, cette rencontre bizarre n'est-elle pas étrangère au dessein de l'ouvrage. Il s'agit de faire rougir l'homme des haines que lui inspirent les différences de religion. Or il se trouve, dans ce dénouement, qu'un templier est le fils d'un frère de Saladin et d'une baronne allemande, que sa sœur, née demi-musulmane, demi-chrétienne, est devenue la pupille d'un juif et s'est crue juive elle-même. Qu'y a-t-il de plus propre à faire sentir que les croyances n'élèvent pas entre les hommes d'aussi hautes barrières que l'on pense? Soit, mais il faudrait, pour produire la conviction, que cette combinaison parût vraisemblable, nécessaire même; autrement ce n'est toujours qu'une hypothèse philosophique.

» sentiment généreux, cette humanité, cette grandeur d'âme qui » fait le bien et qui pardonne le mal, ces sentiments tant recom- » mandés par les sages de l'antiquité, et épurés dans notre reli- » gion; ces vraies lois de la nature, toujours si mal suivies.» C'est en grande partie le même dessein que celui de Lessing; seulement *Alzire* se termine à la gloire de la religion chrétienne, qui, trop longtemps mal entendue par Gusman, lui inspire à la fin ces belles paroles.

Des dieux que nous servons connais la différence; etc.

Dans *Nathan*, le meilleur chrétien se trouve être le juif; et la conclusion n'est favorable à la religion chrétienne qu'autant qu'on l'entend comme les philosophes. Lessing (L. à Mendelss., 28 nov. 1756) blâme la fin de Gusman. Il s'étonne de voir un barbare chrétien devenir si vite un homme. » C'est pourquoi il a fondu tous ses personnages d'une seule pièce. Il ne croit pas qu'un caractère digne de ce nom puisse changer. C'est méconnaître un fait prouvé par de nombreux exemples.

A considérer l'ensemble de la fable, les caractères et les situations, on ne saurait imaginer une conception plus riche et plus apte à recevoir des développements poétiques et tragiques. Lessing est toujours plein d'idées; il en est même prodigue; si le génie dramatique, c'est-à-dire cette imagination qui vient du cœur et de l'expérience, était égal chez lui à la fécondité du cerveau, *Nathan le Sage* aurait pu devenir un des chefs-d'œuvre du théâtre.

Dans cette époque violente des croisades, où la hauteur des vertus chevaleresques tempère les entraînements de l'ardeur religieuse, où chrétiens et musulmans rivalisent de générosité dans une guerre acharnée, et s'accordent malheureusement aussi pour persécuter les juifs; le poëte rassemble à Jérusalem, près du tombeau du Sauveur, un descendant du peuple qui crucifia le Christ, un des chevaliers voués à la conquête du Temple, et le héros musulman qui, au scandale de la chrétienté, s'était emparé des Lieux-Saints. Les bienfaits et la reconnaissance interviennent entre les religions ennemies. L'élévation d'âme des trois personnages les mettait déjà naturellement au-dessus du fanatisme et de la superstition. L'amour y joint un de ses miracles : le chrétien aime la juive, et le chevalier consacré se sent tenté de fouler aux pieds ses vœux et sa foi, pour suivre le penchant de la nature. Il semble que toutes les haines de race et de religion vont se fondre au pied même du Saint-Sépulcre.

D'autre part, les gardiens fidèles et les exécuteurs aveugles de la loi d'intolérance troublent cet heu-

reux concert. Une servante chrétienne, chère à la fille adoptive de Nathan, comblée des bienfaits du juif, n'a d'autre souci que de dérober la jeune Recha à leur commun bienfaiteur pour la rendre aux chrétiens. Elle rallume chez le templier le zèle religieux, qui se retrouve d'accord avec l'amour. Le patriarche de Jérusalem apprend par lui qu'un juif a recueilli une enfant chrétienne, et l'a élevée dans l'ignorance de toute religion positive. Aussitôt le mot de bûcher est prononcé. Il faudra que le sultan prête le secours du bras musulman au prélat chrétien pour brûler le juif. Heureusement, tout s'arrange par la merveilleuse découverte dont nous avons parlé.

A ces combinaisons savantes, ajoutez des caractères accessoires propres à intéresser l'imagination : la sœur de Saladin, digne amie d'un tel frère, savante, sensible, généreuse; le derviche Al-Hafi, mendiant devenu ministre des aumônes du sultan, et qui fuit lorsque la caisse est vide; le moine, instrument mécanique des desseins du patriarche, malfaisant par devoir, et bienveillant par instinct; qui remplit sans hésiter les ordres odieux de son prélat, et se réjouit de son insuccès par honnêteté naturelle.

Ces personnages, d'une physionomie si originale, se meuvent sur un théâtre splendide, autour des palmiers qui ombragent les abords du Saint-Sépulcre; dans la maison du juif, où sont étalées les plus riches marchandises de l'Orient; sous les arceaux du palais de Saladin, ou dans les galeries d'un cloître

de Jérusalem. Le poëte nous montre Saladin et sa sœur aux prises dans une partie d'échecs, jeu favori des héros des croisades.

Tout semble donc calculé pour frapper les sens par la nouveauté du spectacle, en même temps que l'esprit doit être ému d'une multitude de sentiments passionnés et de pensées profondes. Et pourtant la pièce nous laisse froids. Pourquoi? C'est qu'on voit trop les intentions, c'est qu'il y en a trop ; c'est que les passions ne sont pas parvenues à prendre la couleur de la vie. On voit bien que l'auteur a su quels sentiments chacun de ses personnages devait manifester en chaque lieu ; mais ils sont comme des gens qui emploient tout leur esprit à feindre par bienséance un sentiment qu'ils n'ont pas. Le plan, ici encore, vaut mieux que la pièce.

Les caractères mêmes nous paraissent dessinés d'une manière un peu vague, et les principaux se ressemblent trop. Saladin est un philosophe dont le caractère se compose de deux traits : mépris du fanatisme, et prodigalité insensée. Nathan, autre philosophe, non moins libéral, l'est du moins avec sagesse. Le templier, troisième philosophe, mais inconséquent, grâce à son éducation et à sa jeunesse, est partagé entre ses habitudes d'esprit et ses nouvelles idées. Il est ombrageux, sauvage, impétueux, et gouverné par des ressorts assez obscurs. C'est un caractère d'ailleurs où l'on reconnaît la marque germanique, et surtout celle de Lessing. De la susceptibilité bizarre du templier, et de la libéralité aveugle

de Saladin, se compose le caractère du major de Tellheim, dans *Minna ;* et c'est évidemment la création favorite et la plus originale de l'auteur.

Nous ne parlerons pas des personnages en qui le zèle chrétien n'a pas été entamé. Ce sont des types satiriques composés avec esprit ; mais on y sent trop la passion qui agitait l'auteur quand il écrivait *Nathan.*

On a signalé avec raison une certaine grâce dans le caractère de Recha, la fille adoptive de Nathan. Mais le meilleur caractère est certainement celui qui donne son nom à la pièce. « L'on s'étonne, dit Mme de » Staël, de l'attendrissement qu'il cause, quoiqu'il ne » soit agité ni par des passions vives, ni par des cir- » constances fortes. » C'est l'attendrissement qu'inspire une bonté angélique jointe à la clairvoyance et à la sagesse, et qui paraît héroïque chez un membre d'une race persécutée. L'illustre écrivain que nous venons de citer n'a pas manqué de rappeler le plus bel endroit de la pièce, celui où Nathan raconte comment la jeune Recha fut remise entre ses mains. Il y a du sublime dans la simplicité de ce récit. Le moine qui l'entend, s'écrie : « Nathan, Nathan, vous êtes » chrétien ! Jamais on ne vit meilleur chrétien ! »

C'est dans ce mot qu'est le véritable dessein de la pièce. Selon Lessing, les œuvres, et non la croyance, sont la marque sûre du chrétien. Le conte des Trois anneaux, raconté et commenté par Nathan à Saladin, prépare cette conclusion.

Le poëme dramatique de *Nathan le Sage* est une œuvre mixte. La première partie, qui se compose



d'entretiens philosophiques, peut plaire à un auditoire que les pensées intéressent plus que l'action. La seconde est faite pour ceux qui dans le drame n'apprécient que le drame lui-même. C'est assurément à la première que *Nathan le Sage* doit sa grande et légitime réputation en Allemagne, où l'on considère la pensée comme le plus haut genre d'action (1). La seconde ne suffirait pas pour sauver la pièce sur une scène française.

Lessing, qui dans ses autres ouvrages dramatiques, n'a fait usage que de la prose, s'est servi ici du vers iambique. Les critiques allemands reconnaissent que l'ouvrage est mal versifié. Il n'en est pas plus poétiquement écrit. Le goût du naturel fait descendre l'auteur jusqu'à une simplicité un peu affectée. On est fatigué des réticences, des répétitions de mots, des interrogations brusques, des constructions lourdes et violentes, que Lessing prend trop volontiers pour le style de la nature. Il abuse des expressions énigmatiques, des épigrammes, des railleries ambiguës. On sent toujours trop l'auteur dans ses personnages. C'est ce qu'il reprochait à nos poëtes français : l'esprit de l'écrivain a beau être différent, le défaut demeure le même.

Nathan ne nous parait pas le meilleur ouvrage dramatique de Lessing ; mais c'est son œuvre dramatique la plus durable, par des raisons étrangères au théâtre.

(1) Il faut dire pourtant que lorsque *Nathan le Sage* fut joué à Berlin par Fleck, en 1783, à la troisième représentation, la salle était vide (Devrient, t. III, p. 72).

§ IV. — MINNA DE BARNHELM. — PHILOTAS.

Lessing n'a écrit qu'une seule pièce sans aucune préoccupation de controverse, d'imitation ou de système. C'est *Minna de Barnhelm.* On peut ne pas goûter les caractères et le comique de cette pièce, si l'on a l'esprit trop français pour approuver chez les étrangers la peinture exacte de leurs mœurs ; mais l'auteur doit paraître irréprochable aux yeux de ses juges naturels, qui sont ses compatriotes.

Le major de Tellheim est un modèle accompli de fierté ombrageuse et de désintéressement chevaleresque. Officier volontaire, mutilé dans la guerre de Sept ans, il a reçu pour remercîment un congé humiliant. Venu à Berlin pour obtenir justice, mais ruiné par une libéralité prodigue, sa pauvreté l'expose aux outrages même de l'aubergiste qui le loge. Victime de son imprévoyante générosité, il se dépouille encore, pour ne pas laisser dans l'embarras la veuve d'un ancien officier. Mais il se forme autour de lui comme une conspiration de dévouement. On veut l'obliger malgré lui. Ne pouvant se résigner à descendre de son rôle accoutumé de bienfaiteur, il repousse même les restitutions. Une jeune baronne, sa fiancée, veut l'arracher par le mariage à un sort indigne de ses vertus. Il ne peut plus accepter une alliance où il n'entrerait pas la tête haute. Une lutte opiniâtre s'engage entre sa fierté exaspérée et le zèle de ceux qui prétendent le remettre en son rang.

Ce personnage nous paraît bien allemand, jusque dans ses emportements, et dans les querelles bizarres par lesquelles il déguise l'absence de bonnes raisons. Lessing s'est peut-être peint dans son héros. Cette prodigalité, cette imprévoyance, cette susceptibilité sauvage (vertus ou défauts à ses yeux, je ne sais), comptent parmi les traits de son caractère. S'il eût embrassé la vie militaire, il l'aurait fait probablement comme Tellheim. Celui-ci est une espèce de chevalier-philosophe. Soldat volontaire, sans goût pour cet état, ni pour les grands, ni même pour la cause qu'il servait, faisant la guerre pour se donner les vertus guerrières, il a l'air d'un Sénèque ou d'un Lessing au service du roi de Prusse. Mais Frédéric n'était-il pas lui-même un Marc-Aurèle moderne? Le caractère n'est donc pas invraisemblable; peut-être même était-il une copie d'originaux réels.

Minna est une généreuse et aimable Saxonne, très-confiante, très-amoureuse et nullement susceptible; aussi propre que possible à dompter cet orgueilleux prussien. Elle gagne de vitesse le fiancé qui la fuit; elle le ressaisit, et elle l'épouse. Tellheim retrouve le bonheur malgré lui.

Franziska, la soubrette allemande, a pris enfin la place trop longtemps usurpée par la Lisette française. Elle a de l'esprit, elle est sémillante, et toutefois si unie et si franche, qu'il faut bien qu'on se rende, quand elle demande qu'on l'épouse.

Aussi le brave sergent Paul Werner n'y fait-il pas grande difficulté. Lessing a peint en lui un vrai soldat, tout à son major, qu'il voudrait obliger sans

savoir comment s'y prendre. Il place de l'argent entre ses mains, croyant que le major comprendra et l'emploiera comme sien. Il ne soupçonne pas que les bonnes intentions ne suffisent pas pour sauver une offre d'argent faite à une pauvreté fière. Son caractère pourrait nous paraître d'un bon et honnête lourdaud. En Allemagne, il a paru tout à fait national.

Le domestique Just est une sorte de sacripant, qui possède pour toute vertu la *fidélité de caniche* proverbiale du peuple allemand. L'aubergiste, type assez comique, se retrouve dans *Misz Sara*. Le personnage sacrifié est le français Riccaut, chevalier d'industrie, qui ne craint pas de se vanter devant une jeune baronne de savoir faire sauter la coupe. Son jargon demi-français, demi-allemand, nous paraît d'un comique un peu vulgaire.

En général, les caractères sont naturels et bien soutenus. On ne peut leur reprocher qu'un peu de monotonie : générosité, dévouement et brusquerie, c'est une joûte de vertus mêlées de rudesse. Cependant Weisze trouvait qu'il n'y avait pas assez de générosité dans la pièce, et faisait des projets pour y en mettre davantage. Ainsi certains critiques de l'*Alexandre* de Racine, disaient :

Ce n'est qu'un glorieux, qui ne dit rien de tendre.

Rochon de Chabannes a presque fait la critique de la pièce, en l'arrangeant pour la scène française, sous ce titre : *Les Amants généreux* (1).

(1) « La pièce, bien jouée dans le temps par Préville et Molé,

Goethe, d'autre part, nous apprend que les caractères de bourrus bienfaisants étaient tirés du fond des mœurs nationales.

« Le théâtre allemand, dit-il, n'en est si prodigue, que » parce qu'on les rencontre souvent dans la vie réelle. Il est » dans la nature des Allemands de faire le bien sans bruit » et sans ostentation, ce qui leur fait oublier qu'il perd » une partie de son mérite, quand il est offert sans grâce et » sans amabilité. Poussés par un esprit de contradiction ins- » tinctif, on les voit gâter leurs plus belles vertus par une » brusquerie de manières qui offre un contraste frappant avec » leurs actions (1). »

On peut conjecturer, d'après ces observations de Goethe, que le caractère de Tellheim est plutôt national qu'individuel. Néanmoins le personnage possède réellement la vie, et Lessing a su former le nœud de sa pièce sans artifice étranger, à l'aide de la seule opiniâtreté du major. Il a donc fait une véritable comédie de caractère, bien qu'elle ne puisse pas prendre rang parmi les chefs-d'œuvre du genre, faute d'un dessein assez précis, et d'un style assez élevé ou assez durable.

On ne cherche guère des analogies entre une comédie et une tragédie. Cependant *Philotas* doit être

obtint assez de succès; mais depuis, elle a disparu du répertoire, où probablement elle ne reparaîtra jamais. » Ainsi s'exprime M. Merville, dans une notice qui précède la nouvelle traduction de *Minna de Barnhelm* (*Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers*). La traduction écourtée de Rochon de Chabannes revint en Allemagne et fut jouée à Berlin, en présence du frère de Lessing, avec cette annonce : « *Les Amants généreux*, de M. Lessing. » (Stahr, t. I, p. 215).

(1) *Wilh. Meist.*, 1re p., c. VII. Trad. de Carlowitz.

considéré comme le vrai pendant de *Minna de Barnhelm*. Les mêmes circonstances l'ont inspiré. C'est le sacrifice volontaire pour la patrie, opposé à la disgrâce du soldat après la guerre. L'intérêt dans *Philotas*, plus encore que dans *Minna*, se trouve concentré sur une seule tête d'une indomptable opiniâtreté.

Lessing a voulu s'essayer dans *Philotas* à imiter la simplicité du *Philoctète* de Sophocle, mais il n'a pu faire sortir de son plan qu'une tragédie en un acte et en prose. Encore paraît-elle trop longue, parce qu'elle ne renferme ni combats ni péripéties, et qu'on ne peut se sentir ému du sort d'un jeune homme qui se donne la mort par grandeur d'âme sans aucune nécessité. Le style d'ailleurs n'est pas à la hauteur d'un sujet qui n'a d'autre ressort que l'admiration. Lessing aurait bien fait d'étudier Corneille, au lieu de l'insulter.

§ V. — MISZ SARA SAMPSON. — EMILIA GALOTTI.

Dans la tragédie, le génie de Lessing n'a pu s'élever au-dessus de la tragédie bourgeoise. Mais du moins il a donné dans ce genre inférieur deux modèles qu'il semble difficile de surpasser.

Misz Sara Sampson doit en partie son cadre au *Marchand de Londres*, et ses développements au roman de Richardson, *Clarisse Harlove*.

Nous avons déjà signalé le parallélisme des caractères entre la tragédie de Lillo et celle de Lessing.

Deux pères de famille, d'une bonté touchante, plus haute chez l'un, plus tendre chez l'autre, sont offensés et pardonnent. Deux filles, l'une vertueuse, l'autre coupable ; mais toutes deux touchantes de dévouement et de grâce, deviennent victimes de leur amour pour un homme qui s'en rend indigne. Deux jeunes hommes, l'un plus égaré, l'autre plus vicieux, sont entraînés par leurs passions à leur perte, après avoir descendu inégalement l'échelle du crime. Enfin les principaux auteurs des tragiques événements des deux pièces, sont d'infernales créatures dont l'une s'appelle Mellwood et l'autre Marwood.

Au delà de ce parallèle, toute ressemblance cesse ; mais alors Richardson intervient : c'est lui qui suggère à Lessing son caractère de jeune homme. Mellefont (nom emprunté au *Double Dealer* de Congrève) n'est autre chose que Lovelace déjà embarrassé de sa conquête. Miss Sara est Clarisse Harlove perdue (1).

Le style même a la lenteur du roman : longues analyses où le romancier peut se mettre à l'aise, mais que l'auteur dramatique devrait abréger ; réflexions subtiles sur les devoirs ; pathétique plus soutenu que pressé.

Après avoir fait la part de l'imitation, il reste à exposer et à juger la tragédie en elle-même. Le dessein, il faut bien le dire encore, est emprunté à Richardson. L'auteur se propose de montrer dans

(1) Ces rapprochements n'ont pas échappé à M. Danzel, *Lessing*, t. I, p. 305, ss.

quels malheurs les parents peuvent précipiter leurs enfants en les violentant dans leurs inclinations. Sir Sampson n'a pas à se reprocher, comme les parents de Clarisse, d'avoir voulu contraindre sa fille à recevoir un époux odieux. C'est une modification de la fable qui ne compte pas à l'avantage de Lessing. Car Clarisse ne tombe dans les piéges de Lovelace que par l'indiscret acharnement de sa famille à lui faire accepter M. Solmes. Sir Sampson s'est borné à repousser l'homme qui plaisait à sa fille, et il l'a fait sur de justes motifs : la suite ne prouve que trop qu'il avait bien jugé Mellefont. Lors donc qu'il vient s'accuser devant sa fille ravie, et ouvrir ses bras au ravisseur, il ne manifeste sa tendresse paternelle qu'aux dépens de sa dignité.

Quoi qu'il en soit, Sara s'est enfuie avec son amant. Elle le presse en vain d'accomplir la réparation promise. Mellefont, comme Lovelace, éprouve une grande aversion pour le mariage. Mais il n'a pas le courage des grandes trahisons. Il ne peut se séparer de l'amante qu'il a séduite, ni satisfaire à ses légitimes réclamations. La misère, fruit du désordre, augmente ses perplexités.

Soudain une ancienne maitresse, plusieurs fois abandonnée et reprise par lui, découvre sa retraite, et s'efforce de ressaisir sa proie. C'est Marwood, la copie du démon féminin de Lillo. Furieuse d'avoir épuisé en vain toutes ses coquetteries, elle jure de se venger, et trouve moyen d'empoisonner l'innocente Sara. Sir Sampson ne revoit sa fille que dans les

convulsions de l'agonie (1). Mellefont se tue sur son corps, après avoir été embrassé par le malheureux père.

Dans ce drame émouvant et terrible, en dépit de ses longueurs, les scènes les plus vigoureusement traitées sont celles où Marwood remplit le principal rôle, soit qu'elle épuise en vain ses manéges contre la faiblesse de Mellefont ; soit qu'elle épouvante, en se démasquant, la trop craintive Sara. Lessing s'entend bien à peindre une furie qui fait la coquette.

Le caractère de la jeune femme trompée est touchant et aimable. On aime à voir sa confusion quand elle apprend que son père lui pardonne ; mais elle pousse cette louable honte jusqu'au paradoxe, en refusant opiniâtrément d'ouvrir la lettre de son père, parce qu'on lui dit qu'elle ne renferme que de douces paroles. Si son père l'avait injuriée ou maudite, elle l'aurait lue volontiers ; mais puisqu'il ne lui adresse aucun reproche, elle lui renvoie sa lettre. Est-ce là l'excès du repentir, ou n'est-ce pas une invention sophistique et glaciale , et d'autant plus que cette fantaisie dure longtemps ? Il est difficile à Lessing de ne pas dépasser les bornes de la nature dans la délicatesse.

Il a introduit aussi dans sa pièce une jeune enfant, fille naturelle de Mellefont, dont le babillage sentimental s'éloigne d'autant plus du naturel, qu'il

(1) Cette peinture de l'empoisonnement est empruntée au *Joueur* d'Edward Moore.

l'affecte davantage. Quant à l'honnête serviteur de sir Sampson, il appartient à la classe de ces domestiques du théâtre allemand, dont les vertus et le style nous semblent également étrangers à leur condition. Honneur à l'Allemagne, si dans leur pays ce sont des portraits !

Si Lessing n'avait fait que *Misz Sara Sampson*, on aurait eu le droit de douter qu'il pût atteindre au pathétique sans le secours des auteurs anglais. Mais *Emilia Galotti* répond à ce doute (1). C'est un ouvrage original (2), et nous croyons que c'est le meilleur que Lessing ait composé pour le théâtre.

« Emilia Galotti, dit M[me] de Staël, n'est que le sujet de *Vir-* » *ginie* transporté dans une circonstance moderne et parti- » culière; ce sont des sentiments trop forts pour le cadre ; » c'est une action trop énergique pour qu'on puisse l'attribuer » à un nom inconnu. »

Qu'il nous soit permis d'opposer à l'autorité de M[me] de Staël celle d'Aristote.

« Dans la tragédie, dit l'auteur de la *Poétique*, on s'attache » aux noms connus. La raison en est que le croyable, c'est le » possible. Les choses qui ne sont pas arrivées, nous ne » sommes pas encore sûrs qu'elles soient possibles. Et néan- » moins, même parmi les tragédies, il y en a où l'on trouve un » ou deux noms connus, et le reste inventé; dans quelques- » unes, pas un : comme dans la *Fleur* d'Agathon. Dans cette

(1) La pièce a été traduite dans les *Théâtres étrangers*.

(2) Cependant Lessing a puisé la première idée de ce sujet dans un auteur espagnol, dom Aug. de Montiano y Luyando. (V. *Bibl. théâtr.*, t. I, 1754; Fréron, *Année littéraire*, juin 1754). Montiano avait traité sa *Virginie* d'après Tite-Live, et cependant on reconnaissait dans les personnages un air tout à fait *bourgeois*.

» pièce, les faits et les noms sont également inventés, et elle
» n'en plaît pas moins. »

« Il est évident, dit encore le même maître, que l'œuvre du
» poëte n'est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui est tel
» qu'il aurait pu arriver, et en un mot, les choses possibles,
» suivant la vraisemblance et le nécessaire (1). »

Ce sont là les principes d'après lesquels Lessing a travaillé. Il faut donc examiner si, en composant sa fable, il a su n'inventer que des événements possibles, et leur communiquer, par l'enchaînement des circonstances, un caractère de vraisemblance et de nécessité. S'il l'a fait, comme nous le croyons, son dessein peut sembler téméraire, à le considérer d'une manière abstraite ; mais le spectateur ou le lecteur dont l'esprit se sentira entraîné par la logique des faits, ne contestera pas la légitimité d'un dénoûment rendu inévitable. Et alors qu'importe pour le théâtre que les noms soient connus ou inconnus ? Voyons donc cette fable.

Un jeune prince de Guastalla, le plus léger des petits despotes, s'est épris violemment de la fille d'un de ses officiers. Les obstacles, qui lui sont peu familiers, exaspèrent sa passion. Son faible esprit en est bouleversé. Au moment où il va sortir pour essayer d'apercevoir Emilia, un de ses conseillers lui présente un arrêt de mort à signer : « Très-volontiers, dit le prince, mais hâtez-vous. » Le hasard lui apprend qu'Emilia, qu'à peine a-t-il pu encore aborder, part le jour même avec un noble fiancé, le comte Appiani, qui l'emmène pour jamais dans ses

(1) C. IX.

terres, hors de l'état de Guastalla. Son désespoir éclate; mais il trouve près de lui un de ces funestes amis des princes absolus, qui aspirent à leur faveur par d'infâmes services. Marinelli invente un stratagème. On peut charger le comte Appiani d'une mission d'honneur à remplir sans délai. S'il la refuse, la voiture qui doit emporter les deux fiancés passe forcément devant une villa du prince. On peut amener un accident en ce lieu. Appiani refuse la mission, et, insulté par Marinelli, le provoque. Cependant il part avec sa fiancée. Devant la villa, la voiture est attaquée: le comte est tué. Emilia, enlevée au milieu du tumulte par de prétendus défenseurs, est transportée dans les appartements du prince, qui se trouve là pour la recevoir. Sa mère, qu'on a égarée à dessein, la rejoint enfin, et ne comprend que trop ce qui se passe. Sa conscience l'accuse. C'est elle qui, flattée secrètement des attentions du prince, n'a pas su garder sa fille, et décourager le redoutable séducteur, en lui cachant l'objet de son amour. Mais en vain se désole-t-elle; elle se sent précipitée dans un abîme.

Enfin son défenseur naturel et celui d'Emilia survient. C'est l'inflexible Odoardo Galotti, que le prince croyait à son poste de Sabionetta. Il s'est absenté secrètement pour assister aux fiançailles de sa fille, et la trouve dans la maison de son souverain, et près de lui. Tout lui est révélé par une ancienne maîtresse du prince, Orsina, qu'un malentendu amène au même moment dans cette funeste demeure. Elle anime le malheureux père à la vengeance,

et lui prête un poignard dont elle voulait elle-même percer le sein de l'infidèle Gonzaga. Odoardo réclame sa fille. Marinelli lui répond, au nom du prince, qu'un crime a été commis, qu'on va l'examiner; qu'en attendant la famille Galotti sera séparée, et qu'Emilia, par une faveur du souverain, sera tenue en garde honorable chez le chancelier. Plus de doute pour Odoardo, car la maison du chancelier est le théâtre des plaisirs du prince. Cependant il feint de se soumettre à tout, et demande seulement à voir un moment sa fille. Il veut s'assurer des sentiments d'Émilia, avant de se déterminer : peut-être le cœur de la jeune femme est-il complice du prince. Il trouve en elle une âme vaillante, mais qui sent sa faiblesse. Elle craint de succomber à la longue, et se plaint qu'il n'y ait plus de père comme cet ancien, qui pour sauver sa fille de la honte, lui plongea dans le cœur la première arme qu'il trouva. « Eh bien, soit, ma » fille, s'écrie Odoardo, soit! » Et il la frappe du poignard d'Orsina. Le prince accourt : « Qu'y a-t-il, » Émilia ne se trouve pas bien? » — « Très-bien, » très-bien, » répond le père, et il jette le poignard aux pieds du prince. « Qu'on me mène en prison, » dit-il. Je vous attends pour juge, et ensuite, je vous » attends devant notre juge commun! »

Peut-être le renvoi de Marinelli, prononcé par le prince désolé, ne paraît-il pas une solution satisfaisante dans une si étrange situation. Mais que faire? Un prince ne s'humilie pas, et le mal est irréparable.

Nous sommes bien trompé, si l'événement n'a pas

été habilement préparé, et rendu nécessaire. Les caractères, profondément médités, amènent d'une manière vraisemblable chaque progrès de l'action. Le prince, sans énergie, mais plein de désirs et habitué à satisfaire tous ses caprices, n'ordonne pas le crime, mais le souffre et en jouit ; toujours prêt à en rejeter l'odieux sur un confident, dont il accuse tantôt l'indifférence et tantôt l'excès de zèle, sans avoir le courage ni de l'approuver, ni de se passer de lui.

Marinelli paraît à Mme de Staël « presque trop vil » pour la vraisemblance. » C'est un Narcisse de bas étage ; peut-on marquer la limite de l'abjection dans un pareil caractère ? Il est fait pour son rôle ; et tel maître tel valet. D'ailleurs il ne manque pas d'un certain esprit : il a une aisance de roué, qui ne lui messied point.

Odoardo est le rude soldat qui pouvait seul avoir cet affreux courage. Il n'était que sévère et vigilant, avant de se voir réduit à cette extrémité. Il aimait trop sa fille pour la souffrir déshonorée : cependant il ne l'aurait pas frappée, s'il l'eût trouvée coupable, seulement de consentement. C'est elle-même qui arme son bras. Rien chez lui de déclamatoire, rien d'un fanatique d'honneur. Couvert du sang de sa fille, il n'inspire que la compassion : tant l'auteur a su ménager ce difficile caractère !

La mère d'Emilia n'est qu'une mère comme les autres, vaine de la beauté de sa fille, imprévoyante, et accablée en présence des suites de sa légèreté. Elle est ce qu'elle devait être dans la pièce.

Emilia n'est que l'esquisse de ce qu'elle aurait

dû être. On voit bien l'intention de l'auteur ; mais on ne se sent pas satisfait. Il était difficile de peindre une jeune fille à la fois timide et capable d'héroïsme, un cœur de Lucrèce dans une fiancée italienne. Du moins, il fallait éviter de lui prêter un langage aussi choquant et aussi négligé que celui-ci : « J'ai du » sang, mon père, un sang aussi jeune, aussi chaud » qu'une autre. Mes sens aussi sont des sens Je ne ré» ponds de rien. » C'est la même personne qui, frappée du coup mortel, quand son père s'écrie : « Dieu ! qu'ai-je fait ? » réplique trop poétiquement : « Brisé une rose avant que l'orage l'effeuillât ! »

Le style est la partie faible de ce savant ouvrage. On y retrouve les défauts que nous avons signalés dans *Nathan*. Les vers et la prose de Lessing se ressemblent : souvent énergiques, pleins de sens, mais trop communément convulsifs, gâtés par une trivialité volontaire, et sans un seul développement ample et suivi, qui donne carrière à l'éloquence de la passion, et soulage l'esprit d'une tension continuelle.

C'est pousser trop loin la réaction contre le style pompeux de la tragédie française. Quant aux autres libertés que Lessing a prises contre les règles de notre tragédie, elles paraissent aujourd'hui assez innocentes. Le lieu de l'action change deux fois ; mais la pièce s'enferme dans une durée de moins de douze heures. Une ou deux scènes, qui ne sont pas liées, ne constituent qu'une faible dérogation à la règle de la liaison des scènes.

Lessing est plus hardi en paroles qu'en fait contre des principes dont il sent au fond la solidité, quoi-

qu'il en blâme l'exagération. Il veut seulement être libre de se soumettre aux règles par goût, et non par nécessité. Les règles n'en demandent pas plus. Car si elles sont la véritable expression du bon sens, tout écrivain sensé les observera par goût. Si elles deviennent trop minutieuses et trop gênantes, le bon goût même les rejettera. Si elles s'appellent françaises, l'Allemand se révoltera contre elles.

CONCLUSION.

Nous avons expliqué par quels moyens Lessing a combattu l'influence de l'esprit français en Allemagne. Il ne s'agit pas seulement pour lui de faire prévaloir une doctrine sur une autre dans un genre particulier : c'est le génie allemand qu'il veut affranchir du joug d'une littérature étrangère. Irrité de voir que dans son pays on s'applique à copier tout ce qui vient de France, par une réaction naturelle, mais regrettable, il déclare une guerre acharnée au goût français, et fait trop souvent passer le patriotisme avant la justice dans la critique. Il n'est pas nécessaire d'être Français pour juger qu'il a manqué de mesure dans ses attaques contre la littérature de notre pays, puisque Goethe, un peu plus tard, pensait qu'il était sage d'y revenir, quoique avec discrétion.

Le moyen le plus sûr de triompher du goût régnant, lorsqu'il n'est pas le bon, est de produire de vrais chefs-d'œuvre, qui finissent toujours par éclipser les chefs-d'œuvre de la mode. Mais l'esprit d'une nation ne passe guère de l'imitation à l'originalité

avant que la discussion ait éclairé le goût public. Lessing était né plutôt pour la critique et pour l'érudition que pour l'invention poétique. Il fut l'homme de cette époque de transition qui a préparé en Allemagne l'avénement des génies originaux. C'est surtout par la critique et par les ruines qu'il fit, qu'il ouvrit la voie à Goethe, à Herder et à Schiller.

Il a détruit sans retour l'opinion qu'on avait en Allemagne de la perfection de nos écrivains. Cependant, lorsqu'il apprécie le style de nos meilleurs poëtes, on reconnaît en lui l'étranger : leurs mérites lui échappent, quoiqu'il se flatte d'en pouvoir juger aussi bien que les Français. Eclairé de lumières insuffisantes sur un point si essentiel, il a porté sur nos auteurs des jugements qui feraient sourire chez un Français, mais qui, en Allemagne, parurent revêtus d'une grande autorité. Exagérant certains défauts plus sensibles que les plus rares qualités, il a cru notre poésie classique vouée au joli, au tendre et au galant. Il s'est indigné contre les bienséances de notre théâtre ; il n'a trouvé chez nous que goût aristocratique, vanité, et servitude à l'égard de conventions contraires à la nature.

Ses théories générales, comme ses appréciations particulières, sont conçues dans un esprit d'hostilité à l'égard de la poésie française. Il procède pourtant à la manière des philosophes, et en particulier d'Aristote. Il définit les genres, et déduit des principes de ses définitions. Ses définitions sont généralement justes, et ses principes solides. Mais il s'arrête trop tôt, et tire de ses raisonnements des conclusions trop

absolues en poésie. Les œuvres de l'imagination échappent souvent à la rigueur des classifications. Lessing, qui reconnaît cette vérité au profit des autres nations, réserve toute la rigidité de ses doctrines pour les Français. Il prouve, par la définition de la fable, que la Fontaine a gâté ce genre, et par la théorie du poëme dramatique, que les Français n'ont pas de théâtre tragique. Ainsi, en combattant les règles françaises, qu'il juge avec raison trop exclusives, il se montre tout aussi exclusif que nos auteurs, mais à leurs dépens.

Il applique à la critique des arts la même méthode. Il définit les genres, et leur assigne leurs domaines respectifs, d'où il leur défend de sortir. Ainsi, il attribue aux arts du dessin pour unique objet le beau physique, et leur retranche les ressources de l'allégorie. Il bannit de la poésie le genre descriptif et didactique, sans songer que les *Géorgiques* de Virgile sont enveloppées dans l'arrêt de proscription. Des règles précieuses à recueillir se trouvent ainsi compromises par des conséquences abusives.

Cependant, lorsque l'ardeur de la polémique ne l'entraîne pas, Lessing est un génie de tempérament et d'équilibre. Il déteste également le pédantisme des règles, lorsqu'elles prétendent limiter l'essor du génie, et la témérité des novateurs, qui foulent aux pieds les règles essentielles des genres. Dans la théorie, il prend les questions d'assez haut pour pouvoir tenir la balance entre les excès opposés.

L'élévation de son esprit ne nous paraît nulle part plus remarquable que dans les questions religieuses.

Il a combattu à la fois l'irréligion et l'intolérance. Il a relevé les juifs des mépris de l'opinion publique ; il a réclamé la tolérance pour les sectes du protestantisme et pour les déistes. Cependant il a composé une comédie contre les esprits forts, et il a toujours méprisé l'affectation de matérialisme et d'athéisme. Quoiqu'il ait entendu le christianisme autrement que l'église luthérienne, il n'a jamais souillé sa plume d'une insulte à l'égard de la foi d'autrui. Dur et acerbe dans la controverse contre les personnes, il n'est pourtant jamais sorti de la question que pour se défendre, et n'a cherché que la vérité. Les opinions et le ton des libres penseurs anglais et des philosophes français étaient à la mode en Prusse : il ne leur emprunta que l'esprit d'examen. Quant au droit de la critique, il l'a revendiqué et pratiqué avec une énergie sans exemple. Il a ainsi fondé la critique savante des origines du christianisme, qui fait l'honneur de l'Allemagne.

Dans ce siècle des philosophes, nul n'est plus digne que lui du titre de philosophe. C'est par la hauteur et l'impartialité de l'esprit philosophique qu'il a renouvelé la critique, aussi bien dans les matières religieuses que dans les matières d'art et de littérature. Son érudition vaste et sûre est un instrument qu'il emploie trop souvent à de petits usages, mais qu'il sait aussi faire servir à de plus hauts desseins. En réunissant l'érudition avec la philosophie, il a montré à l'Allemagne qu'il y avait quelque chose de plus grand que de faire une guerre de détail et de sarcasmes aux croyances religieuses, que de débattre

des questions particulières de goût dans les arts, ou de mesurer toutes les œuvres de la poésie d'après des règles minutieuses. C'est ainsi qu'il a réellement fait sortir le génie germanique des voies étroites de la critique française.

Mais ni la critique négative ni la théorie philosophique des genres ne suffisent pour donner le jour à une littérature originale. Il faut donner des exemples. Lessing, avant d'en produire lui-même, en cherche chez les nations étrangères et dans l'antiquité. D'abord, il essaie d'ensevelir, en quelque sorte, les écrivains français, ces uniques modèles de l'imitation allemande, sous la multitude des auteurs de tous les temps et de tous les pays. L'universalité dans l'imitation lui paraît déjà un affranchissement. Peu à peu, ses idées se limitent. Il reconnaît dans le génie anglais une parenté avec le génie allemand. C'est de ce côté qu'il dirige les regards de ses compatriotes.

L'Allemagne ne l'avait pas attendu pour faire des emprunts, ou demander des inspirations à la poésie anglaise. Les deux écoles rivales de Leipzig et de Zurich, malgré leur antagonisme, puisaient déjà à cette source commune. Mais chacune d'elles le faisait suivant ses prédilections. Gottsched, disciple des Français, et promoteur ardent du genre dramatique, concentrait ses emprunts sur le théâtre, et n'estimait du théâtre anglais que la tragédie classique à la manière d'Addison, c'est-à-dire soumise aux règles françaises. Bodmer et les Suisses, ses amis, plus jaloux

de l'indépendance du génie allemand, mais préoccupés du dessein pieux de faire servir la poésie à l'édification des âmes, se portèrent de préférence sur une œuvre inspirée de la foi religieuse d'un peuple protestant, sur le *Paradis perdu* de Milton. De leur école sortit l'épopée religieuse de la Germanie moderne, le *Messie* de Klopstock ; de l'école de Gottsched, il ne sortit rien, sinon peut-être Lessing lui-même.

Lessing, comme Gottsched, tenait pour le théâtre. Homme de critique, non de foi ; d'action et non de mysticisme, il ressentit tout d'abord un grand éloignement pour la poésie religieuse, qu'elle vînt d'Angleterre ou d'ailleurs. Il salua froidement l'apparition du poëme de Klopstock, et tourna ses regards d'un autre côté. Il découvrit que, dans le théâtre anglais, Gottsched avait négligé, pour des copies de modèles étrangers, le vrai, le grand original, le plus prodigieux génie dramatique des temps modernes. Dès qu'il connut Shakspeare, il sut ce qu'il fallait emprunter à la poésie anglaise. C'était, si l'on pouvait y atteindre, la variété, l'originalité profonde, la puissance créatrice, le pathétique et l'esprit méditatif du grand contemporain d'Elisabeth. Combien les tragédies françaises lui paraissaient pâles et uniformes auprès des siennes ; combien leurs règles lui semblaient mesquines ! Les véritables règles, c'était Shakspeare qui les avait observées ; il prit envie à Lessing de comparer son théâtre avec la Poétique d'Aristote, et il trouva que rien ne s'accordait mieux

ensemble. Les Français, qui invoquaient si souvent Aristote, ne le comprenaient pas ; Shakspeare, qui ne l'avait pas connu, l'avait deviné.

Les Allemands, à la suite de Lessing, se prirent d'enthousiasme pour Shakspeare : ils crurent l'imiter. Ils tombèrent dans la confusion et dans la grossièreté de la barbarie. Leurs imitations inspirèrent du dégoût à un homme pénétré de l'esprit de l'antiquité. Ils s'étaient jetés de la servitude des règles dans une licence effrénée ; du roman dans l'archéologie. L'équilibre que le savant critique aurait voulu établir entre la liberté et les règles, entre la poésie et l'histoire dans le drame, se trouvait encore rompu.

Cependant une nouvelle forme du drame s'était montrée en Angleterre dans ce siècle même. La tragédie héroïque avait fait place à la tragédie bourgeoise. *Le Marchand de Londres* de Lillo révélait les ressources du genre nouveau. Peu après, les romans de Richardson mirent en pleine lumière l'intérêt qui peut s'attacher aux drames de la vie domestique. Lessing sentit que l'Angleterre donnait des exemples précieux à l'Allemagne, où la vie de famille est si puissante. Ses sentiments plébéiens furent flattés de voir le drame descendre à la hauteur de la classe moyenne. Il trouva même que la tragédie bourgeoise satisfaisait plus que tout autre genre à un précepte d'Aristote, qui veut que les héros tragiques soient nos semblables. Il conçut donc avec chaleur l'idée d'un genre dramatique, où l'on combinerait ensemble le roman à la manière de Ri-

chardson avec le tragique de Lillo. Ce fut sa dernière théorie dramatique. Il songea bientôt à réduire aux proportions de la condition moyenne des fables autrefois traitées par la tragédie noble. Ainsi le sujet antique de la mort de Virginie devint celui d'***Emilia Galotti.*** Ce fut sa protestation la plus radicale contre le goût aristocratique de la tragédie française.

Lessing a donc fait une guerre générale au goût français, et l'Allemagne est portée à ne lui tenir compte que de la part d'originalité qui se trouve dans ses écrits. Cependant il est juste de rappeler aussi ce qu'il doit aux écrivains français.

Familiarisé de bonne heure avec l'étude de notre langue, il a lu presque tous nos auteurs. On reconnaît chez lui des tours et des phrases de Voltaire et de Diderot; son style a souvent une allure toute française. Notre littérature pourrait donc revendiquer une certaine part dans les mérites littéraires du meilleur des prosateurs allemands.

Élevé en Saxe, ayant étudié à Leipzig, au centre de l'action de Gottsched, c'est-à-dire du plus zélé disciple du goût français, il a gardé, plus qu'il ne l'a cru, des opinions qu'il avait entendu professer dans son adolescence. Je n'en voudrais pour preuve que cette prédilection constante pour le théâtre, genre qui n'avait été jusqu'alors cultivé en Allemagne que par émulation à l'égard de la France. Ses premiers essais poétiques sont des imitations de Fontenelle, de Chapelle et de Chaulieu, de la Fontaine. En vain frappera-t-il plus tard sur ses premiers maîtres;

c'est avec eux qu'il apprit à penser et à écrire, ou avec leurs imitateurs.

Lorsqu'il se détache des croyances que lui avait inculquées sa pieuse famille, c'est au milieu des disciples des philosophes français. Quand il s'essaie dans l'histoire des opinions religieuses, c'est en copiste de Bayle. Ses plaidoyers pour la liberté illimitée de la critique historique ne sont qu'une conséquence rigoureuse des principes du sceptique français. C'est de lui qu'il apprend à porter la controverse religieuse sur le terrain des origines du christianisme. Vers la fin de sa carrière, lorsqu'il soutiendra cette éclatante polémique contre les partisans de l'immutabilité du luthéranisme, c'est à l'école de Voltaire qu'il apprendra ces artifices de composition qui transforment une controverse théologique en une amusante comédie.

Dans la critique des arts, il doit beaucoup d'idées de détail à l'abbé Du Bos; et au comte de Caylus, qu'il maltraite, sa distinction capitale entre l'imitation poétique et l'imitation des arts du dessin. Il a transformé en une théorie philosophique une observation fugitive du critique français, je le reconnais; mais c'est quelque chose que d'en avoir conçu la première idée, même en passant.

Dans la critique littéraire, que d'obligations n'a-t-il pas envers nos auteurs? Je ne veux rappeler que les principales. Il fait la guerre au goût français avec des jugements d'écrivains français. Ses sévérités les mieux motivées à l'égard de Corneille sont extraites du Commentaire de Voltaire. Une

grande partie de ses critiques justes ou injustes contre le théâtre de Voltaire et les tragiques français en général, est traduite ou tirée par déduction des écrits de Diderot.

Oppose-t-il le goût anglais au goût français, il ne vient qu'après des écrivains français révéler au monde lettré les beautés de la poésie anglaise. Voltaire a fait connaître à la France et à l'Allemagne même le nom de Shakspeare, longtemps avant que Lessing prît la plume. *Le Marchand de Londres* et les romans de Richarson sont traduits en France avant qu'il conçoive l'idée de la tragédie bourgeoise. Il écrit et fait jouer, il est vrai, *Misz Sara Sampson* un peu avant que le théâtre de Diderot ait paru. Mais c'est l'auteur français qui rédige la poétique du genre; et presque aussitôt Lessing le traduit, et le prend pour guide, après Aristote, dans le reste de sa carrière de dramaturge.

Si nous descendons enfin dans le détail de ses œuvres, combien d'emprunts faits à des auteurs dramatiques de notre pays? Combien ne doit-il pas à Destouches, combien à Marivaux, combien à Voltaire? Il modifie ce qu'il emprunte, il y ajoute des idées et des intentions nouvelles, je l'accorde; mais il reste l'obligé de cette littérature française qu'il a tant décriée.

En disant ce qu'il doit aux Français, nous avons déjà rappelé son mode d'invention poétique. Il met le monde entier à contribution. L'art d'emprunter et de transformer est une partie importante de son génie dramatique. Il compose d'ailleurs par mé-

thode. Suivant un précepte d'Aristote, il concoit d'abord son dessein d'une manière abstraite, puis il ajoute les noms et les circonstances. Ce froid procédé d'invention n'est que trop sensible dans son théâtre, où les intentions de l'auteur ressortent le plus souvent au-dessus même de l'intérêt dramatique. Cependant il a composé deux œuvres à la fois originales et vivantes, *Minna de Barnhelm* et *Emilia Galotti*, une comédie et une tragédie. Quant à *Misz Sara Sampson* et à *Nathan le Sage*, quoique ces deux pièces renferment de véritables beautés dramatiques l'une doit trop à Lillo et à Richardson; l'autre, sans parler des emprunts faits à Boccace et à Voltaire, est trop remplie d'intentions étrangères à l'objet propre du théâtre.

Ses *Fables*, d'ailleurs ingénieuses et d'un tour élégant, nous paraissent souvent gâtées par un parti pris de brièveté ésopique et par une prétention d'innover et de raffiner en morale. Ses *Epigrammes* sont plus mordantes qu'aisées; ses petites poésies lyriques ne sont guère que des exercices d'écolier.

Entre tous ses écrits, nous donnerions volontiers la préférence au *Laokoon*, quoique cet ouvrage manque de plan et soit demeuré inachevé. Mais c'est là qu'à peu près exempt de passion, il a déposé le plus de vérités complètes et durables; c'est là qu'on trouve réunis dans la plus heureuse alliance l'esprit philosophique et l'érudition.

La *Dramaturgie de Hambourg* étincelle d'idées neuves et ingénieuses; elle est pleine d'enseignements précieux; mais l'auteur écrit au jour le jour,

sans coordonner ses idées, et s'abandonne trop à sa haine pour le nom français.

Ses philippiques contre Goetze sont d'un polémiste qui ne compte guère d'égaux. Son ***Education du genre humain*** fait longtemps réfléchir sur les destinées religieuses de l'humanité.

Enfin, pour apprécier équitablement le génie de Lessing, il faut laisser de côté toutes ses œuvres particulières, dont aucune ne donne exactement sa mesure, et considérer l'ensemble de ses idées, de ses sentiments, de ses desseins.

C'est un homme du xviii[e] siècle, esprit très-précis, nullement rêveur, nullement enthousiaste, ennemi de tout mysticisme, en un mot, la critique personnifiée. C'est un philosophe, en religion, en politique, partout. Jamais homme ne fut plus altéré que lui de vérité, de justice, de progrès. Partout il ébranle hardiment les idées établies : mais il ne fait pas appel à l'Etat, comme les philosophes français, pour bouleverser les anciennes institutions. C'est par la discussion seule qu'il essaie de triompher du passé. Il cherche, suivant le caractère de sa nation, à produire une révolution dans les esprits plutôt que dans les faits.

Au reste, il forme une exception en Allemagne par son goût littéraire. Il brûle d'affranchir le génie germanique ; mais il voudrait le couler, pour ainsi dire, dans un moule antique ; disons même qu'il le voudrait assez semblable à l'esprit français, sauf les défauts qui le choquent en nous. Il éprouve une véritable antipathie pour Klopstock et pour Goethe ; et

cependant il a provoqué le réveil de l'originalité germanique. Mais il est surpris et déconcerté lorsqu'il la voit se dresser devant lui : elle ne répond point à son idéal. Aussi reste-t-il isolé dans son pays, et meurt-il désespéré au milieu de sa victoire.

Lessing est d'ailleurs un écrivain plus original par son tour d'esprit que par ses doctrines; plus grand par le mouvement qu'il excita que par l'expression de ses pensées. Il ne fut réellement créateur que dans la critique; mais peu d'hommes ont plus que lui forcé les autres à réviser leurs opinions.

TABLE DES MATIÈRES.



